مداخل النقد الأدبى الحديث

الدكتور / محمد حسن عبدالله

الناشــــر
الدار المصرية السعودية
للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة

اســم الكتاب: مداخل النقد الأدبي الحديث

اسـم المؤلف : د. محمد حسن عبدالله

سنة النشـــر : 2005م

رقم الإيــداع : 17484/ 2005م

الترقيم الدولي : 8 - 69 - 6122 - 977

الناشـــر

الدار المصرية السعودية

للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

E-Mail: egysaudi@link.net

الإدارة : 16 عمـــارات العـــبور شــــارع صــــلاح ســــالم
الدور الثالث - مدينة نصر - القاهرة

تليفاكـــس : 02/2621365

محمـــــول : 012/3140315

السعـــوديــة : ص. ب ✉ : 6460 - الرياض 11442

ت ✆ : 009661/4651389

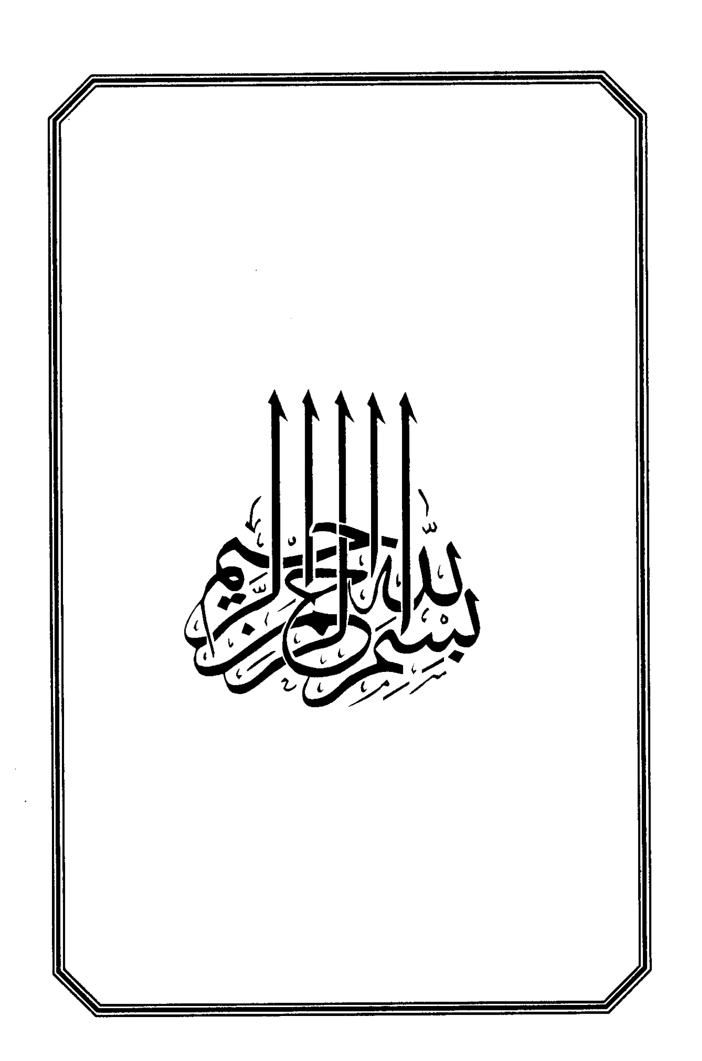
تليفاكـــس : 4631336

الرياض - العُليا - غرب مؤسسة التحلية

المملكة العربية السعودية

بـيـــروت : 009613685473 - 0096101786315

مداخل النقد الأدبى الحديث


بسم الله الرحمن الرحيم

فهــرس

الموضوع | الصفحة

الموضوع الصفحة

القسم الثانى

المدارس (المذاهب) الأدبية

القسم الثالث

مناهج النقد الأدبى

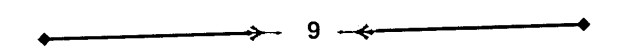
استفتــاح وإيضــاح

مادة هذا الكتاب أعدت وفقا لمنهج المقرر الجامعى: "النقد الأدبى الحديث"، الذى تدرسه أقسام اللغة العربية فى الجامعات المصرية، وما يوازى هذه الأقسام أو الجامعات، وقد يدرس المقرر نفسه تحت مسمى "النظرية النقدية الحديثة". وقد قمت بتدريس هذا المقرر تحت العنوانين السابقين بجامعة الكويت، ثم بجامعة القاهرة أكثر من ربع قرن، جرى فيه التجريب والإبدال والتطوير عبر محاورة آلاف من الطلاب المختلفين فى درجات الوعى الفنى، والتكوين الثقافى، والطموح العلمى، من ثم كان هذا التشكيل لمادة الكتاب مقتصدا، حريصا على الأصول وإن نوع فى طريقة توصيلها ما بين تعريف بناقد، أو تحليل لمحتوى كتاب، أو انتقاء لقضية، أو تحليل لمذهب، وكان من المهم أن تراعى ثلاثة أمور:

الاهتمام بالأصول (التاريخية) للنقد العالمى، وتطور مدارسه وتعدد مداخله، ولكن بالدرجة التى لا تطغى على المعرفة الضرورية بالنشاط النقدى العربى الحديث.

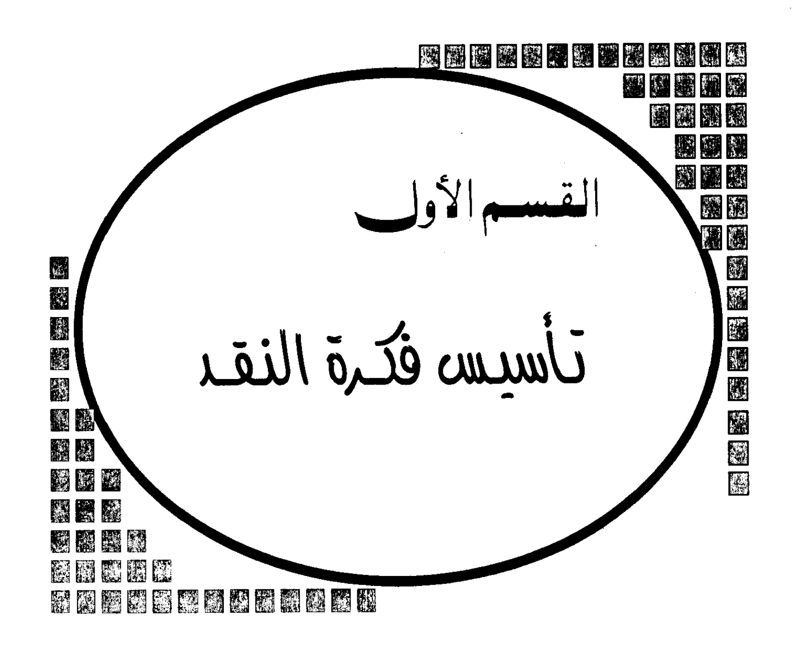
وأن تكون المادة المقدمة للطالب الجامعى كافية – بدرجة مناسبة – لأن تمكنه من قراءة الأدب قراءة متفاعلة واعية، وفى نفس الوقت قادرة على حفزه لطلب المزيد من البحث النقدى.

وأن يتناسب القدر المدون فى هذا المختصر مع الزمن المخصص لتدريس



المقرر، وهو لا يزيد بأى حال عن ستين ساعة، وقد يقف عند خمس وأربعين. ويبقى قدر من الفاعلية معلقا على توجيهات أستاذ المقرر لطلابه فى استشارة المراجع، وقراءة الأعمال الإبداعية التى هى أساس فى إنضاج المبادئ النقدية، وترسيخها.

والله المستعان



القسم الأول

تأسيس فكرة النقد

النقد استعداد إنساني وميل فطري في أساسه، فما من شخص "طبيعي" إلا وله تصورات وآراء وأمنيات تبدو معجبة أو متحفظة أو رافضة لمشاهد وأفكار يبديها الآخرون. ومن هذه النوازع الفطرية بدأت فكرة النقد، ولكنه – لكي يأخذ النسق العلمي ويغادر التعبير الفطري المجرد– يحتاج إلى موهبة خاصة، وإلى ثقافة منوعة ومنظمة، وهكذا يمكن أن نقول أن كل أدب إبداعي يُصاحبه نقد، وأنه على قدر نشاط الإبداع الأدبي وتنوع أشكاله ودرجته من الجودة يكون النقد، ويمكننا أن نراقب هذا التوازي في بدايات النقد القديم دون صعوبة، فقد ظهر أرسطو ناقدا وألف كتابه "الشعر" عن فن المسرح زمن ازدهار المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، وفي نقدنا العربي أثار المتنبي حول شعره حركة نقدية ضخمة سواء لإبراز تفوق موهبته، أم لإظهار إحالاته وسرقاته وأخطائه، أم لإجراء الموازنات والوساطة أو التوسط بين ما تفوق فيه وما هو ضد ذلك.

من المهم أن نبدأ من البداية، من أرسطو وأفلاطون، ليس لأنهما الأسبق زمنا وحسب، ولكن لأنهما أصحاب تأثير حاضر في النقد العلمي (بما فيه النقد العربي) إلى اليوم، ولكننا قبل أن نخلص لهذا ونتعقب نمو فكرة النقد، نتمهل لنتعرف عل طبيعة التربة (الفكرية والحضارية) التي تصلح لغرس براعم النقد وتنميتها.

في المقدمة، أو المقدمات، والفصول الثلاثة التالية، نستوضح هذا الأمر.

مقدمات

« النقد الأدبى الحديث »

مصطلح له حده الزمنى، ودلالته المنهجية، وهو متداول فى الدراسات الجامعية (المصرية) منذ منتصف القرن العشرين أو قُبيله، مع عودة محمد مندور، ثم محمد غنيمى هلال من بعثتهما الدراسية إلى جامعة السربون (فرنسا)، ويتضح الوعى بالتغيير فى عناوين كتبهما الأولى، إذ ألف مندور: "فى الميزان الجديد" وألف هلال "النقد الأدبى الحديث" متطابقا مع المصطلح، ولا يقتصر الأمر على هذين الناقدين، ولكنهما الأسبق إلى الوعى العلمى" بالمناهج النقدية الحديثة والكتابة حول مبادئها وأسسها النظرية، وممارسة النقد التطبيقى اعتمادًا على هذه المبادئ والأسس.

وهنا أمور تستحق أن نوضحها، باختصار، وإن كانت جديرة بأن نتوسع فيها:



إن وصف النقد بأنه "الحديث" أضافه المترجمون والمثقفون بالثقافات الغربية من العرب ليدلوا على المصدر (الجديد) الذى أخذوا عنه، وليضعوا هذا النقد الحديث فى مقابلة أو تعارض مع النقد العربى "القديم"، وذلك ترتيبا على ما بين "النقد العربى القديم" و"النقد (الغربى) الحديث" من اختلاف يمس جوهر فكرة "النقد"، ومناهجه، وأهدافه. إن مصطلح : النقد الأدبى Criticism، مأخوذ عن أصل يونانى معناه: الحكم، أو التفكير، ولا يختلف هذا عن معنى كلمة "نقد" فى



المعجم العربى، فهى بمعنى التمييز والحكم أيضا، ولكن الاختلاف يظهر فى:

أ - التكوين الثقافى، الفلسفى، الاجتماعى الذى يستند إليه الناقد.

ب- الأنواع الأدبية التى يتخذها الناقد "وثائق" يستقرئ أفكاره وأحكامه من خلالها، كما يتخذها مادة لتطبيقاته.

جـ- الاستمرار المعرفى المتنامى، عبر جدلية ثقافية تبحث عن الجديد، وتتقبله، وتستثمره، ثم تتجاوزه بارتياد معرفى جديد.... وهكذا..

كان الناقد العربى القديم يعتمد على اللغة، وهذا أساس فى كل نقد، ولكنه كان يكتفى به، مع شئ من الخبرة بأقوال السابقين من الشعراء والنقاد-(المأثور)، وقدر من الاستعداد الذوقى، وكان "الشعر الغنائى" - الشعر فى شكل قصيدة - المجال الوحيد لاهتمامه، ولم يكن يملك الوعى الجمالى بالشكل، فكان يعرض للقصيدة بيتا بعد بيت، أو فى مقاطع حسب امتداد المعنى، دون اهتمام بالتشكيل الشامل لكل مكونات القصيدة، ولهذا كان نصيب النقد النظرى محدودا جدا عند قدمائنا، باستثناء قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجانى، وحازم القرطاجنى. وكذلك كان الشعر - وحده تقريبا - موضع الاهتمام، فلم يلتفت النقد العربى القديم إلى فن الخطابة، أو الرسائل، أو المقامات، او الحكاية الخرافية أو الشعبية، وقد أدى هذا الانصراف عن الأنواع الأدبية المشار إليها إلى تضاؤل الوعى بالعلاقة بين الإبداع الأدبى والمجتمع، والتنبه إلى تفاوت مستويات اللغة مابين الأنواع الأدبية، والتفطن إلى مبدأ تعدد الأصوات فى العمل الأدبى، الذى نادرا ما يتسع له سياق القصيدة الغنائية.

لا تنحصر عوامل النضوب أو الجمود الإبداعى/ النقدى فيما ذكرنا، فهناك نضوب وجمود فى التطور الاجتماعى، ونظم الحكم التسلطية المتوارثة، وتحجر الأنساق الطبقية، وإلقاء المقاليد إلى عناصر أجنبية لعدة قرون تصلبت فيها شرايين الحياة العربية.

2

إذا أشرنا إلى محمد مندور، ومحمد غنيمى هلال، علامة على فكر نقدى حديث، فهنا نذكر أنهما ليسا البداية. فمن قبلهما بذلت جهود مقدرة لتحديث النقد العربى، وقد ارتبط التحديث بإنشاء الجامعة المصرية (جامعة القاهرة فيما بعد) التى بدأت عام 1908، وقد اعتمدت الدراسات العربية فيها على جهود المستشرقين، الذين عرفوا بمنهج التأليف الحديث، وأنه ليس بإعادة المتداول المألوف من المعلومات، والأخبار، والنماذج، مع تحليلها أو تفسيرها كما تراءت للقدماء ولكن بلغة حديثة، إذ لابد من توثيق المعلومات، ونقدها (سندا ومتنا) والمقابلة بينها وبين معلومات أخرى تخالفها أو تناقضها، واستخدام العقل وشهادات التاريخ وطبائع الحياة وممارسات الواقع وحكم المنطق، وتداعيات النصوص والأخبار والوقائع فيما بينها، لكى نتمكن من بناء تصور إنسانى/منطقى بالقياس إلى إمكانات عصره، وطبائع الحياة المستمرة. إننا لسنا معنيين هنا بجهود المستشرقين، فشاغلنا هو النقد الأدبى الحديث، فى مصادره المتنوعة (الغربية غالبا) وانعكاساته وآثاره عند الناقد العربى، وما يمكن أن يصل إليه هذا الرصد من إثارة لقضايا جوهرية، تعيننا على "اقتراح" موقف نقدى عربى حديث، يغادر بأدبنا ونقدنا مساحة التبعية للنظريات الأدبية الغربية، ولا يعود بنا إلى وضعنا الجامد القديم، وليس هادينا إلى هذا المقترح مطلق الاختلاف، وإنما رعاية الأصالة والخصوصية التى لا تجعلنا فى قطيعة مع تراثنا الإبداعى والنقدى، بل على العكس، نستمد روحه ونكهته وجمالياته، دون أن نحبس أنفسنا فى أهدافه وقوالبه (إبداعا) وقضاياه ومصطلحاته (نقدا)، ودون أن نجترح الأسس الجمالية للإبداع الأدبى (الإنسانى) بوجه عام.

إن طه حسين هو الاسم الأشهر فى مجال تحديث النقد العربى، وكان كتابه "فى الشعر الجاهلى" – الذى صدر عام 1926 – علامة بارزة فى هذا الاتجاه، ولا

يزال هذا الكتاب قادرا على إثارة الفكر (المنهجى) إلى اليوم (بصرف النظر عما فيه من بعض الآراء غير الدقيقة)، وهو مسبوق بمقدمة طه حسين التى تصدرت أطروحته بعنوان : "تجديد ذكرى أبى العلاء" – 1914 – وإن تكن أقل إثارة. على أن طه حسين نفسه مسبوق بشيخ لم يعاصره، ولكنه يقر بفضله فى تعليمه كيف يقرأ الشعر وينقده، وهو الشيخ حسين المرصفى، الأستاذ بمدرسة دار العلوم، ومؤلف كتاب "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"، ومسبوق كذلك بالدكتور أحمد ضيف، وهو أول عائد بدرجة الدكتوراه من فرنسا فى الأدب والنقد، ومسبوق أيضا بشخصيات أخرى سنعرف بعضها من خلال مؤلفاتها.

3

قبل أن يستقطب اهتمامنا موضوع "النقد"، ينبغى أن نستجلى ما يميزه عن غيره من مناهج الدراسة الأدبية، وأن نلقى نظرة "عامة" على أنواعه.

النقد الأدبى عرّفه المشتغلون به تعريفات مختلفة، تفترق، ولكنها تتقارب فى الغاية والهدف. وقد ذكر ستانلى هايمن فى كتابه: "النقد الأدبى ومدارسه الحديثة" – تعريفًا واحدا للنقد الحديث، ثم أتبعه بعدة تعريفات / توصيفات لدور الناقد:

فالنقد الحديث "استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة – غير الأدبية أيضا – فى سبيل الحصول على بصيرة نافذة فى الأدب". فالنقد (الذى يتحقق بإعمال ثقافة الناقد) يحتاج إلى تقنيات، أى مناهج ووسائل غير أدبية، مثل استخدام الإحصاء، والمنطق، والقياس، ونظرية التطور مثلا، أما ضروب المعرفة غير الأدبية فتشمل كل المعارف التى حصلها الإنسان فى سعيه للتطور والتقدم، ولكن بعض المعارف – بالنسبة للناقد – لها أهمية خاصة لقوة علاقتها بالمجتمع، من ثم: بالإبداع الأدبى، مثل: علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، والفلسفة (علم الجمال بخاصة) وقد نشأت مذاهب نقدية تطبق مبادئ



هذه العلوم (غير الأدبية) فكان نقد أرسطو للمسرح والشعر معتمدا على ما نعرف اليوم بعلوم الاجتماع والتربية، وكذلك نشط النقد النفسى والاهتمام بالشخصية فى ضوء نشاط علم النفس وصدور مؤلفات "فرويد" أوائل القرن العشرين، ونشطت "الأسلوبية الإحصائية"، مع اتجاه البحوث الاجتماعية والعلمية إلى الأخذ بمبادئ الإحصاء، وتحليل دلالات الأرقام، واتجه النقاد إلى الاهتمام بالرموز الشعائرية والأساطير بعد اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالموروثات الشعبية، والخرافات، والطقوس الفولكلورية ونماذج الفن الشعبى، وموضوعاته، وفى هذا المجال يذكر العالم الإنجليزى "جيمس فريزر"، وسنرى أن نظرية التطور التى نادى بها "دارون" تركت أثرا واضحا فى الدراسات الأدبية والنقدية.

أما تعريفات الناقد، ووظيفة النقد، فهذه طائفة منها يتميز أكثرها بالطرافة:

* **الناقد جراح سحرى يجرى العملية دون أن يقطع الأنسجة الحية.**
* **الناقد "مسمّد" يرش الأرض من أجل حصاد طيب.**
* **الناقد "مولد" يظهر للوجود نسمة جديدة.**
* **الناقد مدير مسرحى ثرى، يخرج على المسرح كل عمل تمثيلى يعلق بخياله.**
* **الناقد رجل صبور، يأخذ بيد صديقه ليطلعه على محتويات مكتبته، ويدله على الكتب التى قد تروقه قراءتها.**
* **الناقد صديق مستنير يوثق الصلة بين القارئ والعمل الفنى.**

ونلاحظ أن بعض هذه التعريفات يحصر جهد الناقد فى واحد من عناصر دائرة الإبداع الثلاثة: الكاتب – العمل الأدبى – المتلقى، وبعض آخر يهتم بالجانب العلائقى، المشترك، ما بين المؤلف والمتلقى، أو بين العمل الأدبى والمتلقى، والمهم أنه فى جميع الحالات اتجه التركيز على النقد التطبيقى الذى

ينصب فيه جهد الناقد على تحليل عمل أو أعمال إبداعية، وتقريبها إلى المتلقى بوسائل التشريح والتفصيل والتفسير بحيث تبدو أقرب إلى الفهم والذوق والاستمتاع. أما النقد النظرى فإنه مضمّن فى هذه التعريفات دون نصّ عليه، إذ يفترض أن الناقد العملى أو التطبيقى لا يمارس معالجته للنصوص الإبداعية إلا بعد أن تثقف ثقافة نظرية شاملة وصحيحة، فعرف الأنواع الأدبية، وخصائص كل نوع، ومكوناته، وتاريخه، وتطوره، وأهم المبدعين فى مجاله، وعرف أمورا أخرى عن دوافع الفن، ووظيفته، ووسائل تأثيره، واستوعب علاقة الفن بالحياة والواقع عبر العصور والحضارات، وطبيعة اللغة الملائمة لكل نوع أدبى.

إن بعض نقاد الحداثة يسقط الفروق بين الأنواع الأدبية، ويرى أن أى إبداع (قصيدة أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية) إنما هو نص أداته اللغة، وينبغى التعامل النقدى معه على هذا الأساس، ولكن القائلين بنظرية الأنواع الأدبية يرون أن لكل نوع إطارا خاصا به، وعناصر يتشكل بها، تؤثر فى تحديد وظيفته، لابد أن يكون الناقد على علم مسبق بها.

4

وهكذا يمكن أن نقول إن النقد الأدبى الذى يستخدم مصادر معرفية متنوعة، ووسائل غير أدبية أيضا، إنما يهدف – فى النهاية – إلى نوع من الوساطة بين الكاتب والقارئ، ولكن هذه المهمة ليست مقصورة على النقد، إذ هى هدف "الدراسة الأدبية" أيضا، وإن اختلف المنهج؛ فالدراسة الأدبية تختلف عن النقد فى أنها تبنى وتشكّل وتقدم تصورا كليا، بعكس النقد الذى يشّرح ويحلّل ويفرز العناصر. فالدراسة الأدبية عن عصر، أو كاتب، أو عمل أدبى بعينه، تقدم تصورا للعصر فى سياقه الزمنى، والمؤثرات التى حكمته، وأهم الشخصيات التى صنعت ظاهراته الأدبية وبخاصة ما استجد منها، وما يميزه

عن سابقه من العصور ولاحقه، سلبا أو إيجابا... إلى آخر ما يعد ملمحا من ملامح رسم صورة. فإذا كانت الدراسة الأدبية عن أديب فإنها تعنى بنشأته، وتكوينه الثقافى، وتعرّف بإبداعاته، وماذا أضاف إلى المنجز الأدبى فى عصره. أما إذا كانت الدراسة نقدية عن عصر، أو أديب، أو عمل إبداعى محدد فإن فرز العناصر والتفتيت والكشف عن التفاعلات الخفية التى أحدثت التأثير وصنعت الاختلاف هى الموصلة إلى الغاية، فالكتابة النقدية عن عصر تحرص على رصد منظومة القيم والمبادئ التى تحكم الذوق العام وتوجه الفكر ومن ثم وجهت الإبداع وضمنت الرواج، ولغة الكتابة وعلاقتها بلغة الحياة، والقضايا الفكرية وما تحمل من دلالات اجتماعية وطبقية وجمالية، وكيف تسربت فى أعمال إبداعية بعينها، ثم المؤلفات النقدية المهمة، وما أثارت من قضايا وما تناولت من إبداعات وما طبقت من مناهج، ودلالة هذا على الابتكار أو التبعية، وجدوى النقد بالنسبة للإبداع والمبدعين. فإذا كانت الدراسة النقدية عن مبدع محدد فإن إبداعه – وليس حياته أو ثقافته – هو الذى يجتذب الاهتمام، فبعد وصف هذه الإبداعات، وترتيبها، وتوثيقها يتم تشريحها حسب عناصر النوع الأدبى، ففى الشعر نهتم بمصادر التجربة، والصورة، والإيقاع، والمعجم الشعرى، وتكامل التشكيل فى تأليف هذه العناصر، وسيختلف الأمر مع الرواية أو القصة القصيرة، أو المسرحية... وهذه الفروق التى أشرنا إليها تصف – بالتقريب – وجهة الدارس الأدبى، ووجهة الناقد، ولا تفرض بالضرورة منهجا يتحتم اتباعه، فالمناهج متعددة، متجددة، متاحة لكل منهما.

إننا لا نريد أن نوغل فى التقسيمات التى لا تفيد كثيرا، ولكننا لا نستطيع أن نغفلها تماما، وبخاصة حين تكون حاجزا دون اختلاط المفاهيم، فإذا كانت مناهج الدراسة الأدبية تنقسم إلى : المنهج الزمانى (التاريخى)، والمنهج المكانى (البيئى) والمنهج الفنى (الذى يصنف المبدعين على أساس اتجاهاتهم الفنية



والموضوعية)، والمنهج الحضارى (السلالى أو العرقى)، فإن النقد الأدبى ينقسم إلى النقد المنهجى، والنقد الإنطباعى. إن المعنى المستخلص من الانطباعية فى النقد أنها استجابة لشعور حركته فى ذهن الناقد قراءة عمل إبداعى، فالكتابة النقدية فى هذه الحالة نوع من ردّ الفعل بالرضا والتوافق أو الاستهجان والتنافر الذى أثارته عملية القراءة. وهنا قد يبدو النقد الانطباعى وكأنه مقدمة لنقد منهجى لم يأخذ حقه فى اختمار الأفكار وإنضاجها، ولكن الحقيقة ليست كذلك؛ فالنقد المنهجى تتحدد مسالكه قبل قراءة العمل الأدبى، بمعنى أن ثقافة الناقد ومنهجه الذى يطمئن إليه يوجه عملية القراءة ويقود خطى التصور النقدى الذى تكتمل مراحله ومسائله ووسائله مع الانتهاء من القراءة، أما الكتابة النقدية الانطباعية فإن عملياتها تبدأ مع لحظة الكتابة وتفاعلاتها وتداعياتها الآنية، وكذلك تنثال الأفكار والخواطر والمشاهد والتعليقات دون رابط منطقى أو علاقة سببية، وإنما هو التداعى الحر الذى "يسحب" من رصيد التراكمات التى تجمعت كردود أفعال لفعل القراءة. وهنا ينبغى أن ننبه إلى أن النقد الانطباعى ليس طريقا للهرب من مسؤولية النقد المنهجى، وما يترتب على الأخذ به من الدقة الواجبة فى التحليل والتفسير، إذ لا يستطيع كتابة النقد الانطباعى غير كاتب يملك الثقافة العميقة، الواسعة، المتنوعة، والخبرة الحياتية الشاملة، وقد تمرس قلمه بقدرة على التعبير بلغة فيها رشاقة ودقة وشاعرية، ومعرفة بالفنون والعلوم والحضارات والمخترعات والمصطلحات تستطيع أن تستوعب معطيات لحظة الكتابة برهافة وجمال قادر على التوصيل وإثارة التشويق معا. فإذا كنا بدأنا هذه المقدمة بالإشارة إلى محمد مندور ومحمد غنيمى هلال، وهما من رواد النقد المنهجى العربى، فإن طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازنى من رواد الكتابة الانطباعية، فى الإبداع كما فى النقد. أما مدارس النقد المنهجى أو مداخله فإنها موضوع هذا الكتاب.



5

ونختم هذه المقدمة بإلقاء ضوء على حدود التحديث فى النقد، فإذا استخدمنا مصطلح: "النقد الأدبى الحديث" – فهذا الوصف بالحداثة: أين تقع حدوده الزمنية، ومرجعيته الفكرية؟.

لقد جرى عرف الباحثين بأن العصر الحديث، بالنسبة إلينا فى مصر وكافة أقطار الوطن العربى، يبدأ مع نزول الحملة الفرنسية فى مصر (1798) اعتمادا على أن هذه الحملة حققت الاتصال – الذى لم ينقطع – بين أوربا والشرق العربى، هذا الاتصال الذى ترك ولا يزال يترك آثارا عميقة فى حياتنا منذ ذلك الحين، حياتنا الثقافية، والاجتماعية، والعلمية، والسياسية إلخ، وإن يكن من الواضح لنا أن هذا الامتداد الزمنى الذى تجاوز القرنين لم يكن كله مؤثرا فى العلوم الإنسانية، وربما فى النقد الأدبى خاصة، الذى تأخر أخذه بأصول المناهج الغربية ربما إلى أوائل القرن العشرين، وكذلك تختلف مراحل التأثر وصوره واتجاهاته، إذ كان تأثير الثقافة الفرنسية غالبا فى مرحلة، والإنجليزية فى مرحلة أخرى، والأمريكية فى مرحلة ثالثة. إن محمد على أرسل البعثات المصرية لدراسة العلوم الحديثة إلى فرنسا، وكان رفاعه الطهطاوى بمثابة "مقدمة" للتعريف بالحضارة الغربية (الفرنسية) وتبعه على مبارك، وظل التأثير الفرنسى غالبا فى مصر، ولكن جاءت مراحل تحولت فيها تيارات التأثير فى اتجاه انجلترا، أو روسيا بفعل السياسة، ثم أمريكا بفعل الهيمنة. هذا بالنسبة إلى مصر، وكذلك تختلف درجات التأثر ومصادره إذا ما اتسعت أمامنا خارطة الوطن العربى، فهناك المناطق المغاربية (شمالى أفريقية : تونس والجزائر والمغرب وموريتانيا) وهناك محور بلاد الشام، وحتى فى إطار هذا المحور تختلف فلسطين عن سورية ولبنان، كما تنفرد مصر بوضع خاص، وهكذا...

أما إذا كان وصف "الحديث" يستند إلى تطور النقد الأدبى فى الثقافات الأوربية، فإنهم – هناك – يفضلون تسمية الحركات النقدية تسمية علمية متحررة من الانتساب إلى الزمن، فهناك النقد الاجتماعى، والسيكولوجى، والأخلاقى، كما قد تنتسب بعض الحركات النقدية للمكان الذى انطلقت منه، كما فى مبادئ "مدرسة فرانكفورت" أو الأيديولوجية السياسية/ الاقتصادية التى يأخذ بتفسيراتها للتاريخ والنظم الاجتماعية مثل "النقد الماركسى".

إن العصر الحديث، إذا رجعنا إن التقسيمات الغربية، قد يبدأ من عصر النهضة الأوربية، فى القرن الخامس عشر أو السادس عشر، وقد أعيد فيه بناء الكلاسيكية بما عرف بالكلاسيكية الجديدة، وأعقبتها الرومانسية، ثم الواقعية، فالرمزية، وحين نشطت السريالية فإن عصرا جديدا كان قد استهل، مع الربع الأول من القرن العشرين، فى مجال الإبداع خاصة، أما النقد الأدبى فقد تأخرت فيه حركة الحداثة حتى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين. وهكذا يتسع النقد الحديث – أوربيا – ليستوعب المدارس الأدبية ، والنقدية، التى يمكن أن توصف بأنها "كلاسيكية" فى جملتها، لتعقبها حركة النقد الحداثى التى أثمرت: النقد البنيوى، والنقد الأسلوبى، فى إطار الجمالية الشكلانية، ثم تأتى حركات ما بعد الحداثة: التفكيكية (عكس البنيوية) والنقد الثقافى (عكس الجمالية الشكلانية). وهكذا ينقسم "عصر" النقد الحديث – أوربيا – إلى ثلاثة عصور مختلفة: ما قبل الحداثة، والحداثة، وما بعد الحداثة.

إن من المهم أن ندرك أن هذه التقلبات المنهجية فى النقد الغربى لا تأتى اعتباطا، ولا هى نتيجة تأملات فلسفية تجريدية، إنها تعبر عن حركة مجتمع يتمتع بالحرية، ويملك طموحاته العلمية ويحققها، وتتسع على يديه آفاق المعرفة بل آفاق العالم، بالمخترعات والاكتشافات، من ثم يتجدد الإبداع الأدبى ويشارك فى إمداد الإنسان بما يبصره خارجيا وبما يعمق وعيه الداخلى بنفسه، فيتجدد النقد بدوره ليكون أكثر تنظيما ودقة، طامحا إلى أن يكون علما منضبطا صارما

شأن المناهج الرياضية والعلمية !! وهنا نكتفى بالإشارة إلى هذا الطموح دون أن نناقش إمكان تحقيقه، التى تبدو دائما بعيدة المنال، فما دام "الإنسان" هو موضوع الإبداع، وهو المبدع، وهو كاتب النقد، فإن الموضوعية المطلقة غير ممكنة، طالما أن وضع "قالب" أو معيار جاهز سلفا للقوة المفكرة، والقوة الانفعالية للإنسان، غير ممكن !!



الفصل الأول

خطوات فى اتجاه تحديث النقد



لا شئ يبدأ من لاشئ، هذه قاعدة علمية تثبتها التجربة والمشاهدة، وهذا يعنى – فيما نحن بصدده – أن تحديث النقد العربى لم يبدأ من فراغ، ولم يكن مجرد "صدى" للنقد الأوربى، وفى رصد مسار النقد العربى الحديث وتطوره سنجد "ناقدا" نهض بحركة توازى (زمنا وفعلا وأثرا) صنيع محمود سامى البارودى فى الشعر، فالبارودى فى مختاراته وضع أمام الشعراء نماذج ناضجة معبرة عن حالات وتجارب إنسانية، بعيدة عن زيف التصنع، وبعيدة عن هدف التكسب، وبالإضافة إلى هذه المختارات كان البارودى نفسه شاعرا ملما بالتجارب الجيدة من الشعر العربى والتركى والفارسى، فقدم قصائده محققة لهذه الثقافة الثرية المنفتحه على داخل نفس الشاعر وأحداث حياته ومشاهداته. أما "الناقد" الذى نقصده، فهو الشيخ حسين المرصفى، ومن بعده نتعرف على ناقد آخر هو قسطاكى الحمصى، ليكون عباس محمود العقاد ثالثا فى تشكيل مادة هذا الفصل. ويلاحظ:

أننا نتعرف على كل من الثلاثة من خلال عرض تحليلى لمحتوى واحد من كتبه، هو الأقوى تأثيرا فى النقد العربى الحديث، كما نلاحظ أن التكوين الثقافى لهؤلاء الثلاثة قد تدرج من: تجديد العرض للنقد التراثى والبلاغة القديمة، فى كتاب المرصفى، إلى التوسع فى التعريف بالنقد الفرنسى خاصة، فى كتاب الحمصى، إلى الاختصاص بالشعر وتأصيل القواعد النظرية من خلال التطبيق، فى كتاب العقاد.

1 الشيخ حسين المرصفى (ت 1889)

من قرية مرصفا بمحافظة القليوبية، تلقى علومه بالأزهر الشريف، كما كان أستاذا للأدب والعلوم العربية به، وبدار العلوم الخديوية، وبمدرسة المعلمين العليا، وقد ألف عدة كتب من أهمها: "الكلمات الثمان" وهو دراسة سياسية حضارية، تشرح حقوق المواطن وأصول الدولة الحديثة من خلال البحث والتحليل لثمان كلمات اختارها وهى: الأمة – الوطن – الحكومة – العدل – الظلم – السياسة – الحرية – التربية. وكما نرى فإن هذه الكلمات هى مفاتيح التقدم الاجتماعى، وفيها يكمن الفرق بين دولة عصرية تؤكد وجودها، ودولة خارج التاريخ!! والمرصفى – فى هذا الكتاب الذى ينتمى إلى العلوم السياسية – كان يقدم الدليل على تفتحه الفكرى وقدرته على الإفادة من اطلاعه على اللغة الفرنسية (وكان يجيدها)، ولكننا حين نناظر مادة هذا الكتاب المختصر بمحتوى كتابه "الوسيلة الأدبية" سنشعر بأن المرصفى كان يملك تصورا أو مشروعا فكريا/تربويا للتقدم يعمل على بثه، وهو من جناحين يدعم كل منهما الآخر: سيادة العدل واستقرار الحرية وكبح جماح أجهزة الحكومة فى التعدى على ما هو حق للوطن .. الخ، والجناح الآخر ماثل فى ترقية الإبداع وتهيئة ملكات المبدعين وتربيتها وتغذيتها على النحو الصحيح. إنه يختصر الصورة التى ينبغى أن يسعى المثقف إلى تحقيقها فى نفسه، ويرى أنه إذا حققها أصبح أديبا، فى عبارة: "وضع القول فى موضعه المناسب" وهذه العبارة المجملة لم تشرح شيئا، ولم تحدد وسيلة، ولكنها حددت هدفا، وهو هدف مرن، يوازن بين اعتبارات المتكلم، والمتلقى، والموضوع ، والسياق، والموقف. وهى تستدعى إلى الذاكرة العبارة التراثية، البلاغية : مراعاة مقتضى الحال ، ولكل مقام مقال.

فى عام 1872 ألف المرصفى كتابه المهم: "الوسيلة الأدبية إلى العلوم



العربية"، وهو فى جزءين (680 صفحة)، ويعد هذا الكتاب طليعة التأليف الحديث فى موضوع الأدب، وفيه قدم المؤلف المعارف الأساسية التى ينبغى أن يدرسها الأديب المنشئ أو الناقد حتى يستوفى حق صناعته ويمارسها عن تمكن. ولعله من المناسب أن نذكر أن مادة هذا الكتاب محاضرات كان يلقيها المرصفى على طلابه فى دار العلوم، وقد يصح ما نستخلصه من أن هذه المادة أخضعت للمراجعة، وأن نوعا من الملاءمة مع مطلب التعليم قد روعى فيها من حيث التدرج فى الطرح والتقسيم وتحديد الأهداف.

يبدأ الكتاب بتمهيد نظرى يشرح التعريفات: الأدب واللغة. ثم يأتى القسم الأول: فى فقه اللغة، ثم قسم النحو ومقدمته، وقسم الصرف ومقدمته. ثم يفرد مكانا لعلم البلاغة وفنونه: فن البيان، وفن علم المعانى، وفن البديع، وأخيرا يأتى فن العروض والقافية، فيذكر بحور الشعر، وأنساق القوافى، ثم يمضى إلى ما أضافته العصور المتأخرة من أنواع التشكيل الشعرى فيعرف بها ويمثل لها: الموشح، والدوبيت، والزجل وفن كان وكان، والقومة. وهناك تكملة ضرورية أقرب ما تكون إلى تعليم التحرير (الكتابة الإنشائية) والتوجيه والتدريب، بذكر قواعد الإملاء، ثم وضع مختارات من جيد الشعر لشعراء من مختلف العصور، وفى عرضه لهذه النماذج يستخدم الشرح والموازنة والجمع بين النظائر والأشباه.

إننا لن نتوقف عند تفصيلات هذه الأقسام أو الفصول، لأنها معروفة وقد أفردت لكل فن منها كتب معروفة أيضاً، وما يعنينا هو النقطة المركزية التى انطلق منها، وهى أن صناعة الأدب تبدأ بالثقافة اللغوية (فقه اللغة، والنحو ، والصرف) ثم التمرس بالأساليب البلاغية بدءا بعلم المعانى، الذى يهتم بأسرار التركيب وعلاقته بمقتضى الحال، ثم علم البيان وهو الذى يتولى تحويل المعانى المجردة إلى صور ذات طابع حسى ويلوّن هذه الصور، ويضفى عليها أبعادا نفسية فلسفية، وأخيرا علم البديع (الذى اتسعت فنونه اتساعا مفسدا) الذى يزيد فى إحكام الإتساق الجمالى فى القصيدة، من ناحية الإيقاع أو من ناحية البنية

الصوتية أو من ناحية البنية الذهنية.

وهنا نسجل لهذه الدراسة المبكرة أهم جوانبها الإيجابية:

1- أنها جمعت بين الدراسة الأدبية، والنقدية، وقدمت تصورا شاملا لثقافة المبدع والناقد، ومن الطريف أن المرصفى لم يلزم الأديب بدراسة اللغة والنحو والصرف دراسة استظهار وتفصيل، إذ يكفى أن يمرّ بها مرا سريعا، ثم يتولى الاتساع فى الاطلاع والقراءة تقويم اللسان والتدريب على الأساليب.

2- أن المرصفى يعدّ أول من استخدم مصطلح "فن" و "فنون" فى وصف علوم اللغة والأدب، وهذا الاستخدام المستحدث يدل على تفتح وتقبل للجديد، كما يدل على وحدة المعارف الإنسانية؛ لأنه أطلق عليها: "الفنون الأدبية".

3- أنه حرص على أن يكون الأدب تصويرا للحياة ومعبرا عن الواقع المتطور أو المتغير، ولا يكون معزولا فى قوالب جامده، أو مستخرجا من تأملات ذهنية مجردة.. وقد ظهر هذا الشعور بقوة الحياة وأهمية تمثل الواقع فى أمرين:

أ - إذ لم يتوقف عند أوزان الشعر التى استخرجها الخليل وسماها، وإنما تجاوزها إلى أوزان وقوالب مستحدثة، مثل الموشح والموال والزجل والدوبيت، والكان وكان والقومة. وأمثلته من هذه الفنون مكتوبة بالعامية أو قريبة جدا منها.

ب- وفى لغة الكتابة يقرر أن التكلم بصحيح اللغة أمر حسن، وأن اللحن (العامية) غير حسن، غير أنه يتسامح فى استخدام اللهجة العامية حين يكون الكلام موجها إلى من اعتاد الميل بالكلام عن وجهه العربى، "وصار فهمه مربوطا بالمنطق الملحون". والطريف أن يدعم هذا الموقف النادر – بالقياس إلى عصره – بأنه يدخل فى قول الرسول ﷺ: « **خاطبوا الناس**

على قدر عقولهم » و « **خاطبوا الناس بما يفهمون** ».

4- أنه ختم دراسته المتوسعة بمختارات من الشعر والنثر تنم على سلامة ذوقه، وخبرته بالشعر والنثر، ومعرفته بمظانهما، وقد رسم طريقا للتدريب وهو القراءة، وطريقا لاكتساب المعرفة النقدية، وهو معاودة القراءة، وهذه الطريقة المقترحة هى جوهر المنهج الفرنسى فى تعليم الفنون الأدبية، وهو اتخاذ النصوص طريقا للتذوق، والتعليم، وحتى المعرفة بالشاعر أو الكاتب، فنادرا ما تذكر معلومات ومبادئ مجردة، وإنما يتوصل إليها من خلال قراءة إبداعاته.

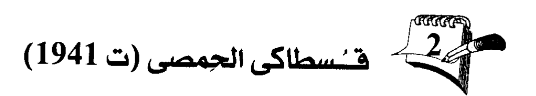
5 – فى شرحه لنماذج الشعر سواء الأمثلة، أم المختارات لا يكتفى بشرح المعانى، ولا يتوقف عند المعنى، إنه يتجاوز هذا إلى الشاعر نفسه، طبيعته ومزاجه وثقافته والموقف الذى يمثل الدافع، ومخزون ذاكرته من الثقافة الخاصة، .. ثم .. كيف تجمع هذا كله فى قصيدته.

6- ويتوقف المرصفى عند صفة "الجمال"، وهذا الأساس الفلسفى للنقد لم يكن مطروحا فى الثقافة العربية، والجمال عنده يتمثل فى تحقيق (أو إدراك) التلاؤم والتناسب فى الأشياء، فيقول: "إن بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه، قامت منها صورة، يتفاوت الناس فى إدراك حسنها، طبعا وتعلما، فمنهم من يقنع بإدراك ظواهر الأشياء، ومنهم من ينتهى إدراكه إلى اعتبار دقائقها وخوافيها، وتعتبر ذلك، بما نشاهده من سرور بعض الناس عند رؤيته للأشياء المناسبة التى يلائم بعضها بعضا، وشدة نفرته وانقباضه عند رؤية خلافها، لا يختص ذلك بشئ دون شئ، فتراه يتأمل الأبنية وأوضاعها وما اشتملت عليه من مكملات الانتفاع بها، فإذا أدرك فيها التناسب اللائق بها رأيته قد انشرح صدره، وتجدد سروره، وأخذ فى نعتها والثناء على صناعتها.. فالإدراك الذى يتعلق

بتناسب الأشياء ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعى ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها".

فى هذا الملمح الأخير نلاحظ أنه أرسى مبدأ الجمال على سببين: موضوعى هو التناسب والملاءمة، وذاتى وهو إدراك الإنسان للجمال واكتشافه لوجه التناسب فيه، وأنه جعل "الذوق" حاسة طبيعية (فطرية) لكنها لا تبلغ نضجها إلا بالتربية والتدريب. وأنه لم يجرد الجمال من المنفعة، فكما أن الجميل فيه تناسب وتلاؤم، فإن وجها من تناسبه وتلاؤمه أنه يؤدى وظيفة ينتفع بها، وهذا مصدر فائدة ومنفعة.

* * * * *



قسطاكى الحمصى (ت 1941)

ينتسب إلى حلب مولدا ووفاة، ولكنه يحمل انتساب جده إلى مدينة حمص. تعلم فى أحد كتاتيب الروم الكاثوليك، ثم بمدرسة الرهبان الفرنسيسكان، اشتغل بالتجارة ولم ينقطع عن الثقافة العربية حتى بلغ فى تحصيلها درجة رفيعة، درس اللغة الفرنسية فى مرسيليا وباريس، وزار عددا من المدن الأوربية، كما زار القسطنطينية ومصر. له عدة مؤلفات أهمها كتاب: "منهل الوراد فى علم الانتقاد" ألفه فى مصر عام 1906، وهذا السبق الزمنى ليس ميزته الوحيدة، فمنهل الوراد كتاب يدل على ثقافة مؤلفه الواسعة فى اللغتين العربية والفرنسية، مع انتماء واعتزاز واضح بالعرب والعربية، وهو يدخل من باب النقد الأدبى تعريفا ومنهجا وتطبيقا وتنظيرا، وهذا يدل على مدى الوضوح المعرفى الذى ظهر فى



عنوان الكتاب: "علم الانتقاد" – على أن كلمة "علم" لم تذكر اعتباطا، إذ كان يرى أن النقد "علم" بكل ما تعنيه الكلمة ، من ضبط ودقة.

1- "منهل الوراد فى علم الانتقاد" كتاب ضخم (ثلاثة أجزاء – 533 صفحة)، وهو أول كتاب بالعربية حدد المصطلح (النقد) وعرف الناقد، وشروطه، فى ضوء معرفة عصرية لا تستمد المراجع التراثية وحدها.

إن الحمصى يبدأ دفاعه عن ضرورة النقد الأدبى بإظهار أهمية النقد عامة فى كل الأعمال والأنشطة، حتى فى إظهار عيوب الحاكم، وتخطيه للقوانين أو تحريفها ميلا مع هوى النفس أو ما أشبه، أما ضرورة النقد الأدبى أو "فوائده" حسب تعبيره فإنه يشير إلى أن الناقد البصير حارس على القيم، والذوق العام، يحول بين المبدعين والاغترار بفنهم، ويدل على الزيف ويفضح التزوير، فالمبدع مفتون عادة بصورته، يرى نفسه قد أنتج أثرا كاملا لا تشوبه شائبة، والناقد البصير هو الذى يمكنه أن يضع هذا الأثر فى مكانه الصحيح، وتقول عبارة قسطاكى الحمصى: "ولما قام النقد خصما شديد الشكيمة فى وجه فوضى الأقلام، بل فى وجه الفوضى بالعموم، لجم الألسنة عن الهذيان، وقيد الأقلام عن الجرى فى ميادين الغلط، ووضع حدودا للمجون والخلاعة لا تتجاوز معاهد الحشمة وثغور الآداب، وسنّ شرعا قويما لكل كاتب عماده احترام القارئ، ذلك بأن يضع نصب عينيه حال كتابته أن تأليفه قد يقع فى أيدى ذوات الصون والعفاف من ربات الخدور، وقد يقرأه فتيان المدارس، ويطلع عليه ذوو العلم الراسخ والنقادون، فيضربون به عرض الحائط، أو يجعلون كلامه هدفا لسهام نقدهم، فلا ينصرفون عنه حتى يُمْسِى ممزقا كل ممزق".

فى الاقتباس السابق نلاحظ الحرص على أخلاقيات الإبداع، ويتأكد هذا بحرصه على أخلاقيات النقد، ومن المهم أن نفكر فى إشارته إلى مخاصمة النقد لفوضى الأقلام، وأن عماد الكتابة احترام القارئ، فهذا وعى جديد بأهمية مراعاة

الأصول الفنية للكتابة، والاهتمام بالعمق والجدية والجودة، وهذا ما يعنيه احترام القارئ.

هذا عن أهمية النقد، أما النقد فى ذاته فهو علم محكوم بقواعد وأصول، موضوع أى علم هو الشئ المبحوث عنه، الشئ الذى يسأل فيه عن أحواله التى تعرض لذاته، وهذا ينتهى بنا إلى أن النقد يبحث فى حقائق علوم الأدب، تلك الحقائق التى توجد فى الأدب ذاته من منظوم ومنثور، وهنا يؤدى "الذوق" وظيفته، ولكن الجدال فى الذوق أمر شائع، لاختلاف الأذواق بين جيدها والفاسد، من ثم لا بديل عن الأصول والقواعد، ثم الحرص على توافر "شروط الناقد" فيمن يمارس النقد. ويورد الحمصى رأيا ينسبه إلى الفيلسوف الألمانى "كانت"، قال به تلاميذه، وخلاصته أن النقد (الموضوعى) لا يمكن الوصول إليه : "لأننا عند استخراجنا معنى من عبارة الكاتب المنقود لا نكشف بالحقيقة معنى كان فى نفس الكاتب، بل فى نفسنا، أى فى نفس الناقد" ونتيجة هذا أننا مهما بحثنا وفحصنا ودققنا فى كتب الأدب والفنون – كما يقول الحمصى – لا نستطيع أن نجد فيها إلاّ ما وضعناه نحن من عندنا!!

إن قسطاكى الحمصى يضع شروطا لممارسة النقد، ينبغى أن تتحقق فى الناقد، أولها: الخبرة فى النوع الأدبى الذى ينقده، أى التخصص النظرى والممارسة العملية والدربة والمتابعة، ولهذا يشترط – لتحقيق ذلك – أن يكون للناقد كتاب يشرح فيه مبادئه النقدية وأفكاره الأساسية التى يعول عليها، حتى يكون معلوما لدى الأدباء والنقاد حقيقة المذهب ومصادر الأفكار التى تمثل مرجعيته. وثانى هذه الشروط الحيدة، والقدرة على الإنصاف، والبعد عن الانجراف والمبالغة مدحا أو ذما، وهذا يتطلب من الناقد ألا يخلط بين الكاتب والمكتوب: " فإن وظيفته فى تلك الحال أن ينتقد الكلام من حيث هو كلام، لا من حيث قائله فلان" ويتطلب كذلك أن يحرر أفكاره من ضغط السوابق والآراء الجاهزة التى قد يجدها الناقد فى نفسه عن هذا الكاتب، فالسوابق الشخصية –

مودة أو موجدة – توجّه الانفعال النفسى، وتحول دون إدراك البصيرة إدراكا موضوعيا مجردا من التعصب للكاتب أو التعنت عليه" وهو أحد عيوب النقد عندنا، بل أعظمها وأشيعها وأكثرها إضرارا بالعلم والأدب، حتى ترى المنتقد بينا يتكلم فى العبارة مثلا إذ يخرج إلى ذكر العيوب الشخصية، مما لا دخل له فى تلك الحال، فيعود الانتقاد ضربا من الشتم والانتقاص، وتضيع الحقيقة المقصودة من هذا الفن الجليل.

إن خير ختام لهذه الفقرة قول قسطاكى الحمصى: "الحقيقة سلاح النقد، وكل جمال فى الكون هو دون جمال الحقيقة، وعماد النقد وأساسه هو الصدق، ولا يكون النقد مصيبا إلا عندما يصيب كبد الحقيقة، وكلما بعد النقد عن الحقيقة كان فاسدا ومردودا. إذن موضوع الانتقاد قصد الحقيقة، وبعبارة أخرى: الانتقاد هو التفتيش عن الحقيقة".

2- سيكشف تحليل محتوى الكتاب عن إلمام واسع بالثقافة العربية، وبصفة خاصة مصادر النقد الأدبى العربى، ومعرفة مناسبة بالأدب الفرنسى وأهم النقاد قريبى العهد، ودراية بالمناهج النقدية وإجراء المقارنات. وهذه الأصول الثلاثة هى التى نفصل فيها بعض التفصيل:

فيما يتصل بالنقد الأدبى عند العرب ستواجهنا أسماء أهم نقاده: ابن قتيبة، وابن المعتز، والآمدى، والقاضى الجرجانى، وابن الأثير، وابن خلدون، وغيرهم، ولكن خبرة قسطاكى الحمصى بخفايا النقد العربى لا يحددها ترديده لهذه الأسماء أو ذكره لبعض آرائها، ففى الكتاب من نماذج الشعر والنثر ما يصعب حصره، وكثيرا بل دائما تقترن هذه النماذج بتحليلات وتعقيبات (غير مسندة إلى قائل أحيانا) تدل على تنوع مصادر المعرفة، وتدل – أيضا – على أن الهيكل التطبيقى للنقد الأدبى ظل عربيا فى جوهره، بعكس الهيكل النظرى الذى يمكن أن يقال عنه إن الفكر النظرى الفرنسى هو الذى أسسه وحدد ملامحه، فقد

وردت فى الكتاب أسماء الفلاسفة والنقاد: ديكارت ، وبوالو، ومونتسكيو، وريتان، وبرونتيير، وسانت بوف، وهيبوليت تين. ومن الشعراء والكتاب: موليير، وكورنى، وراسين، ولافونتين، وفولتير، وروسو، وشاتوبريان، وبلزاك.

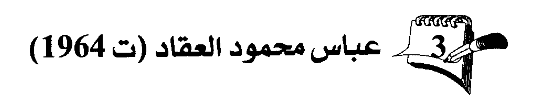
وهنا نلاحظ عدة أمور:

* أن الأسماء (العربية) التى تمثل بها إبداعا أو نقدا تعود فى جملتها إلى العصور السالفة، لم يذكر الحمصى من الأدباء المعاصرين له غير الشيخ إبراهيم بن نصيف اليازجى (اللبنانى) الذى عده أول ناقد عربى من وجهة نظره، وبضعة أسماء لا تمثل الإبداع المعاصر له أوائل القرن العشرين الذى وضع شوقى وحافظ وخليل مطران وغيرهم أهم قسماته الشعرية، وكان المسرح قد بدأ حياته الفنية فى مصر وتعددت فرقه، أما أعلام الأدب العربى القديم فقد استوفى أسماءهم، وفى هذا تختلف علاقته بالفكر النقدى الغربى إذ امتدت معارفه من العصر القديم (الإغريقى الرومانى) إلى العصر الوسيط فعصر النهضة، ليستقر عند الثقافة الفرنسية خاصة أواخر القرن التاسع عشر الذى نشط فيه النقد التاريخى المتأثر بالنظريات العلمية، وبخاصة نظرية التطور.
* ويبدى الحمصى اهتماما بفنون الشعر العربى (الحماسة، والغزل، والهجاء، والوصف وغيرها) معتمدا منهج الموازنة الذى يرى أن العرب سبقوا أدباء الغرب إليه، وبرعوا فيه. ولكنه حين يعرف بالفنون التى انفرد بها شعراء الغرب يتوقف عند الشعر التمثيلى (المسرحى) أما الشعر القصصى فيذكر أن العرب عرفوه، ولكنهم لم يهتموا به، وسموه أحيانا: الأراجيز. وكذلك فن الروايات الذى لم تحدد معالمه فى الأدب العربى.
* يختم قسطاكى الحمصى كتابه بدراسة ضافية بعنوان : "الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران – وبين أبى العلاء المعرى ودانتى شاعر الطليان".



والألعوبة التى يعنيها ما عرف فيما بعد "بالكوميديا" التى وصفت بأنها "إلهية"، وهى رحلة فيما وراء الحياة، بين الجحيم، والمطهر، والجنة، وقد أدار الحمصى دراسته على أساس يقينه بأن الشاعر الإيطالى تأثر بالشاعر العربى، من ثم أخذ يجمّع أسانيده من خلال أقوال الدارسين والباحثين، ثم من خلال نقاط التشابه فى الهيكل العام، وفى بعض التفاصيل. ولسنا هنا بسبيل مناقشة هذه القضية، وإن دلت على نزوعه العربى وعاطفته القومية، فضلا عن ثقافته الإسلامية وحسه التاريخى واتساع معارفه.

* * * *



عباس محمود العقاد (ت 1964)

العقاد أحد القمم المؤثرة فى الأدب العربى الحديث إبداعا ونقدا، وهو عصامى فى تكوينه الثقافى، بدأ شاعرا مجددا، ومارس النقد والبحث، فأعطى المكتبة العربية ثلاثة وثمانين كتابا، وخاض معارك نقدية عبر مراحل عمره. إسهامه النقدى ومتابعاته التطبيقية تشمل كافة فنون القول قديما وحديثا، عربيا وعالميا. موقفه الفكرى عربى إسلامى مجدد، يتخذ من العقل والمنطق أساسا لطروحاته. فى صدر حياته الأدبية ألف كتاب "الديوان" (عام 1921)، ووجه سهام نقده إلى أمير الشعراء أحمد شوقى، وكان شوقى ملء السمع والبصر فى حين كان العقاد شاعرا وكاتب مقالة مجتهدا، وقد اعترف العقاد – فيما بعد – بأنه بالغ فى التهجم – إلى درجة التهكم والسخرية – من شعر شوقى ليضمن لنفسه الشهرة، أو ليتمكن من زحزحة شوقى عن القمة، ومع هذا فإن الآراء النقدية التى اعتمد عليها نقد العقاد لشعر شوقى كانت حينها تعد جديدة، وصحيحة، ويحتاج إليها الوعى النقدى العربى، مثلما يحتاج إلى معرفتها الشاعر



العربى. ومن المهم أن نعرف أن إبراهيم عبد القادر المازنى يعد مؤلفا (بالاشتراك) لكتاب الديوان مع العقاد، إذ كتب عدة مقالات نقد بها أدب المنفلوطى وأسلوبه، وبصفة خاصة: قصصه، وكان نقده لا يقل لذعا وسخرية (حتى بشخص المنفلوطى نفسه وليس أدبه وحسب، وقد سبق العقاد إلى هذا)، ولكن "الديوان" ينسب إلى العقاد دون غيره، وقد كانت آراؤه فى التجديد الشعرى من الوضوح والتكامل بدرجة جعلت الدارسين والنقاد يعدون الديوان "مدرسة نقدية" – فيقولون: "مدرسة الديوان"، فى حين يقال "جماعة أبولو" – التى أسسها الشاعر أحمد زكى أبو شادى فيما بعد – وهناك فرق بين "المدرسة" و"الجماعة"، ومن الطريف – والمهم أيضا – أن نعرف أن مصطلح "مدرسة الديوان" يتسع لثلاثة من الشعراء بدأ نشاطهم الشعرى فى زمن متقارب، كما تقاربت مذاهبهم الفنية والفكرية، وهم : عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكرى، وإبراهيم عبد القادر المازنى – وقد اختلف شكرى مع المازنى حول قضية فنية تتعلق بحدود الاقتباس أو التأثر والسرقة، والفرق بينهما، وكان شكرى قد ندد بما صنع المازنى فى إحدى قصائده حين استمد أصلا إنجليزيا لم يشر إليه، وقد انحاز العقاد إلى المازنى، وهاجم صديقه بل معلمه السابق وموجه أفكاره، وقد توقف شكرى عن نشاطه الشعرى منذ ذلك الحين المبكر، ومع هذا أهدى الشعر العربى الحديث ديوانا ضخما (من عدة دواوين) يفوق فى قيمته ومناحى تجديده شعر صاحبيه، وكذلك بسط أفكاره النقدية فى مقدمات دواوينه وفى عدد غير قليل من المقالات، ومع هذا ظلت شهرة "الديوان"، كما ظل أثره طاغيا.

نتعرف على أهم المبادئ الجمالية التى عرضها العقاد فى "الديوان" كمآخذ يفتقدها شعر شوقى، (أو تلك القصائد التى اختارها العقاد ليوجّه من خلالها ضرباته) وهى مبادئ يدل عرضها التطبيقى على أهميتها، ويمكن أن نحصرها فى :

1- وظيفة الصورة الشعرية:

وقد أثير موضوع فلسفة الصورة انطلاقا من أبيات قالها شوقى مقدمة لرثاء للزعيم محمد فريد، ومطلعها:

كــل حــىٍّ علــى المنــية غــاد　　تــتوالى الــركاب والمــوت حاد

ويصف العقاد المعنى فى هذا المطلع بأنه أشبه بأقوال المكّدين والشحاذين، فإذا قال شوقى مصورا فعل الزمن فى النفوس:

تطلــع الشمس حيث تطلع صبحا　　وتــنحى لمــنجل حصّاد

تلك حمــراء فــى السماء، وهــذا　　أعــوج النصل من مراس الجلاد

يسخر العقاد من سذاجة التصور، ويوازن بين قول شوقى وقول للمعرى فى مرثيته التى يعارضها شوقى، ثم يقول عن فلسفة الصورة المجازية خاصة فى الشعر:

"فاعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس همْ الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسّهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد. ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم

الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع (التشبيه) لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا- لا لغيره - كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلي سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نورا؛ فالمرآة تعكس على البصر ما يضئ عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا - إن صح هذا التعبير - ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده. وصفوة القول أن المحكّ الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا، ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء، وهو شعر الحواس الضالة، والمدارك الزائفة، وما أخال غيره كلا ما أشرف منه بكم الحيوان الأعجم".

2- الوحدة العضوية للقصيدة

كان إدراك الشاعر العربى (والناقد كذلك) لمصطلح "قصيدة" إدراكا كميا، وليس نوعيا، فالقصيدة عنده تتميز بالامتداد (تصل سبعة أبيات أو تتجاوزها) حسنة المطلع، والمقطع، جيدة الإيقاع متمكنة القوافى، أجاد فيها الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض، وهو ما عرف نقديا بـــ "حُسْن التخلص"، ولم يهتم القدماء بأن تكون القصيدة تدور حول موضوع واحد، (وهو ما عرف فيما بعد بالوحدة الموضوعية فى القصيدة) أو أن يكون ترتيب الأبيات المكونة لها محققا لنظام يتدرج من بداية القصيدة صاعدا إلى ذروتها، ثم مستمرا إلى ختامها، بحيث تتماسك الأبيات فيأخذ كل بيت فيها موقعه المناسب الدقيق، الذى لا يمكن

تغييره بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة إليه، فإذا حدث شئ من هذا اختل نظام القصيدة . هذا المستوى الرفيع من البناء من ابتداع العصر الحديث، وقد نادى به النقد قياسا للشعر على الفنون التشكيلية (الرسم والنحت والتصوير) والموسيقى، فكما يكمل التمثال بأجزائه، ويستشف جماله من نسبه وعلاقاته، وكما يكتمل اللحن بأداء آلات العزف فى توقيتها، ودرجتها، وامتزاجها، بحيث يفقد التمثال حسنه، ويغيب عن اللحن مذاقه إذا ما اختلف فيهما موقع جزء من الكل، فكذلك ينبغى أن يكون نظام الأبيات فى القصيدة، وقد أطلق النقد على هذا المستوى من تماسك الأبيات: "الوحدة العضوية".

لم يتشبث النقد العربى الحديث بقاعدة "الوحدة العضوية" لصعوبتها، إذ يندرجدا أن تبنى قصيدة لا يمكن الاستغناء فيها عن بيت، أو إضافة آخر، أو تحريك بيت عن موقعه، إلاّ أن تكون قصيدة قصصية، فحين يكون "السرد" – أو الحدث النامى فى الزمان – عمادا للقصيدة أو إطارا لها، فإن عنصر الحكاية سينظم التدرج ما بين البداية والنهاية، ويرتب الأجزاء ليقدم مضمونا مفهوما. وقد أضاف النقد العربى الحديث فيما يخص وحدة القصيدة مصطلحا ثالثا (بعد الوحدة الموضوعية، والوحدة العضوية) هو: "الوحدة النفسية"، وذلك بمثابة توصيف أو مسوغ لوحدة القصيدة العربية القديمة، أو التقليدية، التى نعرف أنها لا تحقق شرط الوحدة العضوية، ولا الوحدة الموضوعية، فأكثر القصائد الجاهلية وما بعدها من عصور لا تقتصر على موضوع واحد تصوره من البداية إلى النهاية، وقد تصلح "المعلقات" لتاكيد هذا النمط أو النسق، فأكثرها يبدأ بالإطلال، أو النسيب، ويصف الصحراء والرحلة فيها، وقد ينتهى إلى المدح، أو الفخر، أو تصوير المعارك.. الخ، وقد رأى النقد العربى أن الشاعر القديم فى تنقله بين موضوعات مختلفة فى القصيدة ذاتها لم يكن يفكر فى هذا التنقل، لأنه يعيش حالة نفسية ثابته أو واحدة، ويشعر أن هذه الموضوعات تتوالد استطرادا وتتداعى تلقائيا بأثر من لحظة انبثاق المطلع واستقرار الوزن والقافية.

فكيف عرض العقاد لمبدأ وحدة القصيدة عند شوقى؟

فى قصيدة : "رثاء مصطفى كامل"، ومطلعها:

المشـــرقان علـــيك ينتحـــبان قاصـــيهما فـــى مـــأتم والدانـــى

وهى طويلة نسبيا (64 بيتا) طرح العقاد مصطلح: "التفكك"، ويشرحه العقاد بقوله: "أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة"؛ ويشبه العقاد القصيدة من هذا النوع بـــ"كومة الرمل"، إذ تكون كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه فى قمته، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه. من ثم يصف قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل بأنها مكونة من أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها!! وهذا التعميم غير منصف، وبعيد عن الدقة، ولكن العقاد (العنيد) حاول تقديم دليل عملى على ما يزعمه، فأعطى أبيات القصيدة – كما رتبها شوقى – أرقاما مسلسلة، ثم فكك كومة الرمل – على قوله– وأعاد ترتيب أبياتها وفق ما يراه مناسبا للمعنى وتدرجه، وقد اختلف نظام الأبيات اختلافا بينا، ومع هذا فإن مطلع القصيدة ظل كما هو دون تغيير، وتلازم بيتان كما هما فى الأصل ست مرات (البيتان 43 ، 44 ، والبيتان 52 و 53، والبيتان 3 و 4، والبيتان 30 و 31، والبيتان 32 و 33، والبيتان 37 و 38) وهذا يعنى أن بعض الرمال لم يمكن تحريكها عن مواقعها أو تفتيتها، هذا فضلا عن أن الفكرة ذاتها لا تخلو من تعسف؛ لأن القصيدة مكونة من أبيات مفردة، وليست من مقاطع، ومن شأن المعانى الجزئية فى الأبيات أن تتداعى وفق عوامل داخلية خاصة بالشاعر، وليس وفق قواعد موضوعية متفق عليها، حتى وإن يكن الأصل: مراعاة النظير، وتصاقب الألفاظ وتصاعد المشاعر. ومن المهم أن نلاحظ أن العقاد لم



يحذف بيتا واحدا بذريعة أنه مكرر أو ليس فيه إضافة مفيدة، ولم يضف من صنعه بيتا بزعم وجود انقطاع بين الأبيات يستلزم نوعاً من "اللحام".

ولا يعنى هذا أن قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل بلغت مستوى الوحدة العضوية، أو أنها حققت التماسك من خلال التدرج المنطقى والنفسى فى التعبير عن الفقد وعن عظمة المتوفى.

3- المبالغة فى التخييل

القدرة على التخييل أساس موهبة الشاعر، والتخييل هو "المحاكاة"، التى تعنى تشكيل الحقيقة على نحو مؤثر فى المتلقى، الذى يعتمد فى تلقيه للشعر على رصيده من تجارب الواقع، من ثم فإن الشاعر فى اعتماده على صور المجاز (وهى أساس التخييل) لا يحق له المبالغة فى بناء المشهد المتخيل حتى يناقض أقيسة المعقول.

وفى رثاء شوقى لعثمان غالب، وكان طبيبا عالما بالنبات، ذهب شوقى إلى صورة تخييلية تجسد أحزان النبات عليه، مستخدما الألفاظ المورية المشتقة من أحوال النبات وأجزائه، والمعبرة عن الحزن فى صورته الإنسانية، وكان هذا ممكنا من باب الاستطراف لو وقف عند صورة واحدة، ولكن الشاعر "تمادى" فى ممارسة اللعبة، على هذا النحو من الامتداد:

ضـــجت لمصـــــرع غالـــــب ... فـــى الأرض (مملكـــة النـــبات)
أمســـت (بيـــتجان) علـــيـــ ... ـــه، مـــن الحـــداد منكســـات
قامـــت علـــى (ســـاق) لغـــيـــ ... بيـــته وأقعـــدت الجهـــات!!
فـــى مـــأتم تلقـــى الطبـــيـــ ... ـــعة فـــيه بيـــن الـــنائحات
وتـــرى (نـــجـــوم الأرض) مـــن ... جـــزع موائـــد كاســـفات

والزهـــــر فـــــى (أكمامـــــه) يـــــبكى بدمـــــع الغاديـــــات

حبســـــت أقـــــاحى الـــــربا والعهـــــد فـــــيها مومضـــــات!!

و(شـــــقائق الـــــنعمان) آ بـــــت بـــــالخدود مخمشـــــات

قبل أن يفرغ الناقد لنتائج الإسراف فى التخييل وما يؤدى إليه من إفساد للصورة قد يصل بها إلى نقيض المشاعر التى أراد الشاعر إثارتها، يتهكم العقاد من "حصر" مظاهر الاستجابة فيما له علاقة بالمرثى، فهل لأن المرثى عالم نبات لا تحزن عليه غير أنواع النبات؟ وماذا لو كان جيولوجيا (عالم معادن) أو كيميائيا مثلا، هل لا يصح أن تحزن عليه الأشجار، فى حين تحزن عليه المعادن أو العناصر؟ وفى رأى العقاد – وهو قريب من الصواب– أن هذا الإسراف فى حشد عناصر التخييل من حقل معرفى واحد ضيق، هو النبات، خرج بالصورة الكلية للأبيات من أن تكون رثاء إلى أن تكون سخرية واستخفافا، وهو ما لم يرده شوقى وإنما أراد الرثاء فأخطأ سبيله. ونذكر هنا أن الشاعر القديم كان يشير إلى شئ مؤثر من حياة المرثى فيذكر حزنه لفراقه مثل فرسه أو سيفه أو رمحه، رمزا لفروسيته، ولكنه لا يتمادى فى بناء مشهد ينظم فيه أحزان كل ماله به علاقة، وإنما يصور آثار هذه الفروسية فى أهله وفى الضعفاء الذين كان يتولى حمايتهم، أو فى المبادئ التى دافع عنها، أو فى الأعداء الذين فرحوا لغيابه لكثرة ما نال منهم... وهكذا.

هذه أهم القضايا النقدية التى أثارها العقاد حول شعر شوقى فى كتاب "الديوان"، ولا نرى أن الاختيار للقصائد كان اعتباطيا، فقد كانت جميعها فى "الرثاء"، وهو فن محكوم بمناسبة (خارجية) ومجال الافتنان والتجديد فيه ضيق جدا، ولم يكن شوقى من المجيدين فيه، بل إن الشعراء بعامة (إلا فى حالات نادرة، تكون لهم بالمرثى فيها علاقة روحية غير عادية) لا يلقون بقواهم الإبداعية فى الرثاء لأسباب لا يصعب التوصل إليها. مع هذا فإن نقد الشعر أفاد كثيرا من أقوال العقاد وتعقيباته.



الفصل الثانى

الفكر الفلسفى وتفعيل النقد

لا يعود نشوء ظاهرة أو تطورها إلى سبب واحد، هذا أمر فرغنا منه، فالفلسفة لم تنشئ النقد الأدبى، وإنما ارتفعت بدراساته إلى مستوى المنهج، بما ينطوى عليه من تحديد للمصطلح، وتنظيم لعلاقات الأقسام، ومنطق يحدد الأسباب ويربط إليها النتائج، كما أن فلسفة الجمال تعد الأساس الراسخ للمدرسة الكلاسيكية، والرمزية، وكذلك كانت فلسفات أخرى وراء نشأة الرومانسية والواقعية.

إن الفلاسفة الذين يملكون موهبة الإبداع قد شاركوا بإبداعاتهم أيضا، فكتب أفلاطون أول يوتوبيا فى التاريخ، وهى "الجمهورية"، وكتب روسو رواية "هلويز الجديدة" وكتب سارتر عدة مسرحيات وقصص.

أما فلاسفتنا القدماء فقد اهتموا بالنقد عبر تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، فقد لخصه ابن سينا، والفارابى وابن رشد (انظر: الشعر – لأرسطو، ترجمة ودراسة شكرى محمد عياد) وكتب ابن طفيل، كما كتب ابن سينا قصة "حى بن يقظان" الفلسفية. ومع هذا يبقى إسهام فلاسفتنا فى النقد العربى (قديما وحديثا) محدودا جدا، ويتضح هذا فى ضوء التداخل النشط، عبر العصور، بين الفلسفة والإبداع والنقد فى أوربا.

فى عصرنا هذا امتد نشاط العقاد إلى موضوعات فلسفية: كما كان واحدا من النقاد ودارسى الأدب المؤثرين، ودراسته التى عرفنا فى كتاب "الديوان"،



ودراسته عن "ابن الرومى حياته من شعره"، ودراسته عن "أبى نواس" تعد جميعاً من أعمال الريادة النقدية، حتى وإن كان الأساس جماليا فى الكتاب الأول، ونفسيا فى الكتابين الآخرين، ولزكى نجيب محمود كتاب"مع الشعراء"، وقد طرح فيه قضايا نقدية مهمة مثل مفهوم التجديد فى الشعر، وطبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق، وديانة الشاعر، فضلا عن دراسات تطبيقية فى شعر البارودى والعقاد وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى، وغيرهم. ولكن هذا يظل دون ما ينبغى أن تقدمه الفلسفة إلى النقد الأدبى.

كانت الفلسفة دائماً عاملاً مؤثراً فى النقد الأدبى، كان الفكر الفلسفى إيجابياً فى استحداث المدارس الأدبية والمناهج النقدية على السواء، بشكل مباشر حين يهتم الفلاسفة بقضايا الفكر الأدبى والعلاقة بين الفن والواقع، أو بين الأديب والمجتمع الخ، وبشكل غير مباشر حين يطرح الفيلسوف أفكاره عن الحياة والمصير، أو النظام الاجتماعى أو السلطة أو الأخلاق، فيؤثر بدوره فى المجتمع العام، كما يؤثر (بحساسية أكبر) فى المبدعين والنقاد.

إننا نعرف أن أول ناقدين هما أصلاً فيلسوفان: أفلاطون، وأرسطو. وقد كانت فلسفة أرسطو (العقلية) وراء الكلاسيكية التى تستمد كافة مبادئها من كتاب، "فن الشعر" الذى نظّم ونظَّر الأدب الإغريقى فى أزهى عصوره، وامتد تأثيره إلى الأدب الرومانى من بعده، فهو المرجع الأساسى للأدب اللاتينى عامة، وتم بعث مبادئه فى عصر النهضة ليكون سنداً لحركة الإحياء الكلاسيكى من جديد. ومن أهم ما تضمنه كتاب "فن الشعر" :

أ - أن مبدأ الفن المحاكاة.وأن غايته التطهير، وهذا يعنى أن الكلاسيكية نظرت إلى الفن من زاوية المتلقى (المشاهد للمسرحية أو المستمع إلى إنشاد الملحمة) فالعمل المسرحى يحاكى أفعال الناس، ويهدف إلى تخليصهم من القدر الزائد من الانفعالات الضارة، وبخاصة: الخوف والشفقة. وقد عدت نظرية المحاكاة وما تهدف إليه من تطهير بداية

تاريخية مبكرة لنظرية التلقى، واعتبار الأدب وسيلة من وسائل الاتصال، إذ يحمله المبدع رسالة محددة هادفة موجهة إلى المرسل إليه، وهو الطرف المتلقى فى عملية الاتصال.

ب- أن الجمال كله يتحقق فى سيطرة العقل، فهو الذى يضبط الأفعال والانفعال، ويصدر الأحكام، ويفصل بين الصواب والخطأ، ومن ثم لا يجوز الاستسلام للانفعالات، أو المبالغة فى الوصف أو الفعل أو الشعور. ومن سيطرة العقل احترام النظام الاجتماعى، بما فيه العقيدة السائدة وقيم الجماعة.

أما فلسفة أفلاطون فقد كانت من دوافع نشأة الرومانسية وازدهارها، والمبادئ الأفلاطونية منتشرة فى محاورات أفلاطون، وفى كتاب الجمهورية، وأكثر محاورات أفلاطون يجريها على لسان سقراط (أستاذه) ونشير إلى ما سجله عن الإلهام فى محاورة "أيون" إذ يقول سقراط لأيون :

« من الواضح أن قدرتك على الكلام عن هوميروس ليس مصدرها المهارة أو المعرفة، فلو أنك استطعت أن تتحدث عنه نتيجة للمهارة، أمكنك أيضاً أن تتحدث عن كل من عداه من الشعراء، فالشعر فن عام ينطبق على الجميع... فالموهبة التى تملكها، موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة، ليست فناً، ولكنها كما قلت منذ هنيهة من الإلهام، فهناك قوة إلهية تحركك، كتلك القوة المودعة فى ذلك الحجر، .... المغناطيس.. هذا الحجر لا يجذب أطواق الحديد فحسب، ولكنه ينقل إليها قوة مشابهة لجذب الأطواق الأخرى .... وبالمثل فإن ربه الشعر Muse نفسها تلهم بعض الناس أولاً، ومن هؤلاء الأشخاص الملهمين تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام، وذلك لأن كل الشعراء المجيدين، سواء أكانوا من شعراء الملاحم أو من الشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون.. فالشاعر كائن لطيف مجنح مقدس، وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب وعيه ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو بغير حول، وهو عاجز عن التفوه

بنبوءاته، وما أكثر ما يقوله الشعراء من شريف الكلام عن أعمال الناس، ولكنهم مثلك يا إيون حين تتكلم عن هوميروس لا يتكلمون عن أعمال الناس على قواعد الفن، وإنما هم يلهمون إلى قول ما تدفعهم ربات الشعر إلى قوله، لا سواه... ومن أتقن منهم هذه الأنواع لا يتقن غيرها، لأن الشاعر لا يغنى بقوة الفن ولكنه يغنى بالقوة الإلهية، فلو قد تعلم نظم الشعر بقواعد الفن لما عرف كيف يتحدث فى موضوع واحد لا سواه، بل لعرف كيف يتحدث فى كل موضوع ».

وهكذا يستولى الله على عقول الشعراء ويستخدمها لتكون رسلاً له، كما يستخدم العرافين والأنبياء المقدسين... فالله نفسه هو المتكلم فيهم، وهو يحادثنا من خلالهم [1].

فى هذا النص جوهر النظرية الرومانسية، فالفن إلهام إلهى والشاعر مجرد واسطة أو أداة، وهذا يعزز الفردية، وحرية التعبير، ويدل على أن الشعر طريق الحقيقة، وفى الفكر الأفلاطونى – بعامة – تكون معرفة الحقيقة هى أسمى الغايات التى يسعى إليها الإنسان، ويتحدد مكان الفن لديه بما يقدمه فى مجال هذه المعرفة، حتى وإن كانت معرفة غير مطلقة، فالحقيقة المطلقة استأثر بها عالم المثل، والفن يحاكى عالم الموجودات، ويعبر عنها من خلال الشعر المبدع. **فإذا كانت الكلاسيكية تعتبر المحاكاة هى البداية والتطهير هو الهدف، فإن الرومانسية تعتبر "الذات" هى البداية والمشاركة الوجدانية هى الهدف.** وهذا الطابع الذاتى الواضح فى الرومانسية هو الذى قربها إلى "نظرية التعبير" من خلال التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعى واللاوعى، كما يقول رينيه ويليك.

ومن الضرورى أن نوضح هنا أن بعث الحياة فى مدارس فنية مضى

---

(1) نصوص النقد الأدبى(اليونان) اختيار وترجمة لويس عوض- جـ1 ص16 – 19 وفى هذا النص لا يقتصر الإلهام على الشاعر إنه – فى رأى أفلاطون- يتجاوز إلى الناقد (الذى يسميه الفقيه) ودليله على هذا أن الناقد يجيد الحديث عن شاعر ويتحمس له، ولا يجيد الحديث عن أخر، وهذا فى رأيه – يدل على أن هذا الكلام لا يصدر عن قدرة شخصية قائمة على التعلم، لأن المتعلم يستطيع أن يطبق القواعد التى تعلمها على أى شخص، أو أى نص.

عصرها كالكلاسيكية (التى بعثت تحت اسم الكلاسيكية الجديدة) والرومانسية (وهى لم تكن بذاتها من قبل ولكن أساسها الفلسفى عند أفلاطون كما رأينا) لم يكن بدافع من إحياء أفكار فلسفية قديمة، فقد وجد فلاسفة معاصرون لتلك المدارس، كانت لهم أفكارهم الخاصة وتصوراتهم.

أ – فقد كانت فلسفة "ديكارت" العقلية وراء حركة الإحياء الكلاسيكى فى الأدب، فكما يذكر جوستاف لانسون أن ديكارت (توفى عام 1650م) قد أثر فى تاريخ الأدب بكتابين: "رسالة الشهوات" و "حديث المنهج". وفى الكتاب الأول يعتبر ديكارت أن الشهوات انفجارات عنيفة تصدر عن أصول كامنة فى الجسم، ويجب على النفس – قبل الاستسلام لها – أن تفرض عليها رقابة مزدوجة من العقل والإرادة؛ فالعقل يحكم بقيمة الشئ، والإرادة تكبح جماح الشهوة السيئة، إذا لزم الحال، وتوقف مظاهرها الخارجية. ويخضع الحب لهذا القانون المشترك للشهوات، فهو بطبيعته الدافع الأول نحو الكمال، ولكن لابد للعقل من أن يحكم دائما بما إذا كان من الممكن تحقيق الكمال فى الشئ المختار.

أما الكتاب الاخر عن "المنهج" الذى يوصف بأنه أبعد تأثيراً فى أدب القرن السابع عشر كله، فأهم مبادئه:

* **لا يصح أن نسلم بحقيقة أى شئ إلا إذا وضحت لنا بكل جلاء.**
* **ينبغى أن نقسم كل صعوبة من الصعوبات إلى أكبر عدد ممكن من الجزيئات، بغية الوصول إلى حلها بإتقان.**
* **يجب التدرج دائماً من البسيط إلى المركب.**
* **يجب أن نقوم بإحصاءات شاملة ومراجعات عامة حتى نكون على بينة من أننا لم نترك شيئا [1].**



(1) تراجع فقرة– المذهب العقلى وديكارت"من كتاب:"تاريخ الأدب الفرنسى"– جـ1 ص206 وما بعدها – تأليف جوستاف لانسون– ترجمة محمد محمد القصّاص

فهنا نجد الدعوة إلى العقل، وإلجام الإنفعالات بالإرادة، وأهمية الوضوح، والصقل، وضرورة تقسيم الكلى إلى جزئيات، وتحقيق الترابط والتكامل بينها والضبط والدقة هما الغاية التى يحرص ديكارت عليها، واعتقد أن هذه الغاية ذاتها ترددها مناهج حداثية فى مقدمتها الأسلوبية (الإحصائية) والألسنية.

ب- وكذلك كان جان جاك روسو (توفى عام 1778م) قوة دافعة فى إنهاء عصر الكلاسيكية، والتبشير بعصر حرية التعبير الأدبى، التى سيطلق عليها الرومانسية "فيما بعد. يوصف روسو بأنه "فيلسوف مناهض للفلاسفة [(1)]، ولقد رفع شعار "العيش على وفاق مع الطبيعة" – وهو أساس الرومانسية، ورأى أن المدن والمعرفة أساس الرذائل الإنسانية، والإنسان الطبيعى هو الذى يحتكم إلى غرائزه ومشاعره، أما عندما نما عقله فقد أصبح شريراً!! وقد كتب روسو عدداً كبيراً من الدراسات ذات الأهمية فى نشأة وازدهار الرومانسية، وفى مقدمتها:

1- **العقد الاجتماعى:** وهو جزء من كتاب، عنوانه الفرعى "مبادئ القانون السياسى"، وهو يعالج: كيف يتكون المجتمع عن طريق التعاقد، فإن الإنسان (الفرد) قد ولد حراً، ولكنه قيد نفسه عن طريق المجتمع، إذ يتنازل به الفرد عن شخصيته وحقوقه من أجل الجماعة، ولكنه يكتسب فى مقابل ذلك الحرية المدنية، وملكية ما يقتنى. وإذا كان "المجتمع" هو صاحب السيادة، فإن الحكومة أخذت منه هذا الحق، ولذا يجب أن تكون القوانين المنظمة للإرادة العامة كابحة لطغيان الحكومة على حقوق الأفراد. إنه كتاب ضد الاستبداد، والاستغلال، ويترتب على مبدئه أنه لا وجود لأية حكومة شرعية ما لم تجعل الخير العام وظيفتها وغايتها.

وهذا الجزء من الكتاب، وأساس نظرية العقد الاجتماعى أكتسب أهمية

(1) هذا عنوان الفقرة المكتوبة عن حياته ومؤلفاته، فى كتاب جوستاف لانسون، المشار إليه سابقاً. أنظر جـ2 ص115 وما بعدها، والعبارة تعنى أنه لم يقر وسائل الاستدلال العقلى وأطر التفكير النظرية التى يستخدمها الفلاسفة حتى القرن الثامن عشر.

قصوى بعد ذلك بسبعة وعشرين عاما عندما أعلنت الثـورة الفـرنسية (1789 م) وصار شعاراً للمطالبة بحقوق الإنسان وإعلان تلك الحقوق،

كما تم استغلاله سياسياً – فيما يتعلق بنقده الملكية – لصالح الدعوات الاشتراكية، ومهما يكن من أمر نظرية العقد الاجتماعى فإنها لا تزال تسهم فى تنبيه الوعى نحو مطلب العدالة الاجتماعية والسياسية.

2 – **إميل:** وهو كتاب فى التربية، أو الأسلوب الأمثل فى التربية، كما يراها روسو، فكرته الأساسية تقوم على أنه "إذا كان نمو الفرد موجزا لتطور النوع، فمن الواجب أن تكون تربية الطفل تكراراً، على مدى واسع، للتطور العام للإنسان، فنبدأ بتقوية الجسم، ثم نعمل على إيقاظ التفكير العقلى بمناسبة الأشياء الحسية. فهنا إقرار لمبدأ الاستنتاج والتحليل، ومن ثم التفسير، والأساس المكين هو "التجربة" وهى الأستاذ الأكبر للإنسانية.

فى كتاب "إميل" إيجابيات، فقد رأى روسو أن هدف التربية الصحيحة أن يربى التلميذ لكى يكون إنسانا سويا وليس من أجل أداء مهنة خاصة، ورأى ضرورة العناية بالجسم كما يعتنى بتنمية الحواس، وكذلك أن ترتبط الخبرات العملية بالمكان أو البيئة التى ينشأ فيها الشخص. ولكن – مع هذه الآراء النشطة – قوبل كتاب إميل باستنكار شديد، لما فيه من مبالغة وشطحات (رومانسية أحيانا وإلحادية أحيانا أخرى) فقد رأى أن النشأة الأولى للطفل ينبغى أن تكون فى الريف، وأن تستبعد الكتب تماماً فى الطفولة والصبا لأنها تعطل التفكير، فالطبيعة هى المعلم الحقيقى، واستبعد تلقين الأفكار والعقائد الدينية اكتفاء بالدين الطبيعى، فإذا أراد الناشئ أن يعتنق ديناً بعد ذلك فله ما يريد. وفى الوقت الذى يرى ضرورة أن يربى الفتى ليكون رجلا يحدد تربية الفتاة لأن تكون "زوجة"، وبهذا يحدد وظيفتها ويظلم إنسانيتها.

3 – **هلويز الجديدة:** وهى قصة حب، ولم تكن القصص النثرية موضع اهتمام، ولم يكن الحب موضوعا موقراً لدى العصر السابق، وفضلا عن

هذا، فإن روسو فى هذه القصة سخر من العرف الاجتماعى الظالم، وأبدى تقديره للعواطف الطاهرة، حتى وإن استنكرها المجتمع. وخلاصة القصة أن شابا أحب فتاة وأحبته، ولكن الفارق الطبقى حال دون زواجهما، وتزوجت رجلا ثريا من طبقتها، ولكنها ظلت تحفظ عهد الحب لصديقها القديم، وتحافظ – فى نفس الوقت – على الرابطة الزوجية، على النحو الذى نعرفه – نحن العرب – فى قصص الحب العذرى.

وفى "هلويز الجديدة" جوانب أخرى تستحق الاهتمام، فهناك "هلويز" قديمة كتبها قبله عالم دين فرنسى فى القرن الثانى عشر، موضوعها قصة حب بين هذا العالم والفتاة "هلويز" ابنة أخى أحد القسس، مما أدى إلى استنكار وخلاف. أما وصف "الجديدة" فيعنى إعلان تصور جديد لعاطفة الحب، وهو التصور الرومانسى، ففى "هلويز الجديدة" كان الشاب سان بريه يعطى دروساً (كما هى طريقة تعليم البنات ذلك العصر) للآنسة جوليا ديتانج. المعلم من الطبقة الوسطى، والتلميذة من الطبقة العليا، ولكن الحب الذى لا يعرف الطبقية ما لبث أن ربط بين الشابين، ولكن والد الفتاة رفض طلبه للزواج، وزوجها لرجل من مستواها الطبقى، الذى أحسن معايشتها حتى أحبته ولكنها لم تهمل حبيبها القديم، وظلت تطلب إليه أن يحفظ حبها القديم طاهراً، وأن طهارة حبه لها تكتمل بأن يكون حريصاً على سعادتها الزوجية، وأمومتها أيضاً، وهرب سان بريه بعواطفه الجارفة خارج فرنسا مرتين لعدة سنوات، وحين عاد وجد "جوليا" قد ماتت بالتهاب رئوى وهى تنقذ أحد طفليها من الغرق، وقد تركت له رسالة، سلمها إليه زوجها، كتبت فيها، وهى فى طريقها إلى الموت: "لا ، إننى لا أتركك وسوف انتظرك. إن الفضيلة التى فرقت بيننا على الأرض سوف تجمعنا فى الحياة الأبدية".

لقد اكتسبت "هلويز الجديدة" شهرة فائقة، ففيها أرشد روسو قومه إلى أن الحب عاطفة إخلاص ومأساة، وأن النساء لسن مخلوقات لعوبات، وأن الزواج أهم مسألة فى الحياة، وأنه لا سبيل إلى السعادة الحقة إلا بعيداً عن فساد المدن، وكان يرشدهم – بصفة خاصة – إلى أن الإنسان يحيا بعاطفته لا بعقله.

وخلاصة القول فى أثر الفلسفة فى تحديد أساليب الأدب وتأصيل مواقف الأديب من الحياة، ومن قضايا الإبداع، أنه ليس وقفا على التراث الفلسفى (الإغريقى) كما قد يبدو للوهلة الأولى. من الممكن أن نلاحظ أن كل فكر جديد له بذور أو جذور فى فكر سابق، وبخاصة لدى الإغريق الذين تميزت دورتهم الحضارية بهذه النزعة الحرة التجريبية التأملية فى مجال الفكر الفلسفى، ولكن هذا لن يكون انتقاصا لجهود الفلاسفة المحدثين والمعاصرين، ودورهم البناء فى توجيه الفكر الأدبى، وتنوير أساليب الأدباء، مما يؤكد فى النهاية أنه **لا بديل عن اهتمام الفلاسفة بالأدب – إذا شئنا أن نحصل على أدب إبداعى خلاق، وأن النقد إنما هو ضرب من "فلسفة" الأدب، ومحاورته على أسس نظرية سليمة.** فقد كانت "الفلسفة الوضعية" دافعا قويا وراء "المدرسة الواقعية" فى الأدب، كما كانت "الفلسفة التجريبية" و "الوضعية" أيضا وراء ما أضافه "الطبيعيون" إلى الواقعيين. ودون دخول فى تفاصيل – (قد تكون غير مطلوبة لنا) فإن الفلسفة الوضعية – كما أسسها "كونت" (توفى عام 1857م) تعنى الالتزام بالمنهج القائم على التجريب، ومن ثم رفض الميتافيزيقا على أسس منطقية، لا على أنها زائفة أو لا جدوى منها فحسب، بل على أنها خالية من المعنى. كما تضيف التجريبية : استخدام المناهج التى تقوم على التجربة العلمية، وتقرير أن جميع أنواع المعرفة مستقاة من الخبرة، ومن المسلم به أن المبادئ العامة للتجريبيين تتعارض أساساً مع مبادئ الفلسفة العقلية.

لقد ألقى أوجست كونت "محاضرات فى الفلسفة الوضعية" – وهو مؤلفه الرئيسى، وفيه يبسط نظريته فى المعرفة، وفى العلوم، ويضع أسس العلم الجديد الذى أسماه "علم الاجتماع" والمبدأ الأساسى الذى يطرحه "كونت" هو : أنه ينبغى أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعلم الطبيعى فيما وراء هذا العالم، ونتمسك بالمنهج العلمى الذى يربط وقائع الملاحظة بعضها ببعض. كما يرى "كونت" أن العناصر الاجتماعية مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا فى "وفاق اجتماعى" بحيث يستحيل أن يتغير جزء من أجزائها تغيراً جذرياً دون أن تترتب على ذلك آثار خطيرة على المجتمع بأكمله. كما يرى "كونت" أن التطور العقلى

هو العلة الرئيسية للتغير الاجتماعى، وأن المجتمع الإنسانى بناء على ذلك يمر بنفس المراحل: اللاهوتية، والميتافيزيقية، والعلمية الوضعية، التى تمر بها العلوم. وقد كانت الفلسفة التجريبية التى تزعمها "جون ستيوارت ميل" (توفى عام 1873م) إضافة متطرفة إلى مبادئ الوضعية.

وبصفة عامة فقد كان انعكاس هاتين الفلسفتين على الأدب ماثلا – كما يقول محمد غنيمى هلال – فى الدعوة إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلبا للمعرفة الصحيحة، وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة، لا القلب كما كان يرى الرومانسيون، وأن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ، فى الفلسفة وفى العلم، إلا بعكوفه الدائب على التجربة، وبتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة.

وكما كانت الفلسفة الوضعية والفلسفة التجريبية وراء المدرسة الواقعية فى الأدب، والمدرسة الطبيعية أيضاً، فقد كان الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه (توفى عام 1952م) قوة دافعة "للمدرسة الرمزية" فى الإبداع، و "المدخل الجمالى" فى النقد، وقد أطلق كروتشه على مذهبه العام "فلسفة الروح" (وهكذا في التسمية ذاتها يناقض الوضعية المادية، والتجريبية المعملية)، وفيما يتصل بالإبداع والنقد فقد ألف كتاب : " موجز فى علم الجمال" وفيه يقرر أن الفن رؤيا أو حدس، فالعمل الفنى صورة ذهنية تتجسد فى التعبير عنها، لتنقل شعور الفنان وعاطفته. والرؤيا والتعبير عنها عند كروتشه شئ واحد، حقاً لقد تدخلت الصنعة فى مزج الألوان (فى الرسم) وقطع الحجر دون تهشيمه (فى النحت) وتسجيل النغمات (فى الموسيقى) وانتقاء اللغة والصور (فى الأدب) ولكن الصورة الذهنية – فى رأيه – توجد مكتملة فى خيال المبدع قبل أن يقوم بالتنفيذ. وعند كروتشه لا يصح أن ننظر إلى الفن نظرة نفعية أو عملية هدفها المتعة، كما أن الفن ليس نشاطاً خلقياً، حتى وإن سلمنا بأن الفنان – بطبيعة الحال – عليه مسئوليات خلقية بوصفه إنسانا. وخلاصة موقفه أن "الطبيعة بكماء ما لم ينطقها الإنسان"، وأن

الفن نشاط روحى تعبر فيه الروح وتتجلى فى أمثلة مجسدة، والروح – فى نظره – هى الوجود الحقيقى الوحيد، فالروح هى العالم، وتاريخ الروح هو تاريخ الخبرة البشرية، والنشاط الفنى والأدبى -بهذا – يكون من الروح وإليه، يؤكد اكتماله من خلال التوافق والتناغم بين الجزء والكل.

وبالنسبة للأدب الوجودى، فإننا نذكر أن **جان بول سارتر** – أشهر الأسماء بين فلاسفة الوجودية – روائى وكاتب مسرحى وفيلسوف، أو كما يقال : إنه أدب الفلسفة، وفلسف الأدب. لقد كانت قضيته الأساسية "الحرية الإنسانية" وفى رأيه أن **الناس هم الذين يخلعون على العالم ما قد يوصف به من النظام والمعنى، وهذا يلقى على الفيلسوف (والأديب) دوراً مهماً هو أن يساعد الناس بواسطة الفكر، على أن يحرروا أنفسهم. والحرية مسئولية، تستنهض إرادة الإنسان، وقدرته على اتخاذ القرار، ومواجهة الخطر.** وفلسفة سارتر تحبذ "الأناوحدية" – أى انحصار الذات فى نفسها – ومن هنا كانت عبارته الشهيرة: "الجحيم عيون الآخرين" فهو يجد فى صور العلاقات بين الناس فى المجتمع مصادر تهدد كيان الشخصية الفردية. وقد أعلن سارتر ضرورة أن يلتزم الأديب، ولكن الالتزام عنده ليس بالوطن، ولا بالقومية، ولا بالدين (سارتر فيلسوف ملحد) إن الالتزام عنده إنسانى، بالقيم وحدها، فهو ينتصر للعدل، وللحق، وللحرية، وللفكر، لأنها تعلى من إنسانية الإنسان، ولأن أضدادها تهبط به عن منزلته، وتعوقه عن تحمل أعباء دوره فى صناعة هذا العالم وإعطائه معناه، وإقرار نظامه.

سنعود إلى أدب سارتر – فى الفصل التالى – ونزعته الوجودية، وتطبيقاته الفلسفية، ولكن ينبغى أن نتذكر أن "الفلسفة" بطبيعتها لا تهتم بما هو مرحلى أو مؤقت، ومن ثم تعيد الظاهرة المستحدثة إلى جذرها التاريخى الضارب فى عمق الوجود الإنسانى، فلا غرابة أن تظل أسئلة الفلسفة تطرح القضية ذاتها، قضية الإنسان، والحرية، والإبداع، وتجتهد فى جلاء معانيها وقدراتها متشكلة بالواقع المتجدد، وهنا سنجد صلة ممتدة بين فلسفة ديكارت وفلسفة سارتر، رغم التناقض الظاهرى بين موقف الفيلسوفين الفرنسيين، فقد قرر ديكارت – فى تأملاته – ان

العقل وحده لا يثبت ولا ينفى شيئاً، فوظيفته تقتصر على تصور الأشياء والمعانى. أما الحكم على هذه الأشياء والمعانى المتصورة المعقولة فيأتى من الإرادة، إرادة الإنسان فى أن يفعل أو يترك، أن يثبت أو ينفى، أن يُقدم أو يُحجم، ولكى تحقق الإرادة وجودها فإنه يجب أن تصدر عن اختيار، فتكون الإرادة حرة، والاختيار متحرراً من أية ضغوط خارجية، وهذا الشرط "الاختيار" الحر هو الذى يجعل التفكير محققاً للوجود، من حيث هو محقق للإرادة، ويتفق هذا مع العبارة الشهيرة: "أنا أفكر فأنا موجود". وعلى أن ديكارت لم يقل بإرادة حرة إلى درجة الفوضى، فالإرادة الإنسانية منبثقة من الله، ولهذا هى حرة كالمصدر الذى انحدرت منه، ولا يقيدها إلا ما يجب أن تتقيد به إعمالا لمصدرها الإلهى، فيجب عليها أن تفعل الحق، وأن تتحاشى الباطل، وأن تراعى الحقائق الأبدية، فلا تمارس اختيارها وكأن هذه الحقائق لا وجود لها.

يتصدى سارتر فى محاضرة مشهورة بعنوان: "الوجودية مذهب إنسانى" لمناقشة أفكار ديكارت عن الحرية والاختيار، بما يكشف عن منبع أفكاره، ووجه تحفظه على تحديدات ديكارت، فالحرية الكاملة غير المقيدة شعار أو مبدأ يتمسك به سارتر، ولكنه لا يقيد هذه الحرية (حتى لا تصبح فوضى) بالحقائق الأبدية، بل بحدود الانسجام فيما بين الناس، وهذه الحرية هى الطريق لتحقيق إرادة الإنسان لإثبات ذاته، فالإنسان "يكون" بحسب ما يشرعه لذاته، وهذا يعنى أن وجود الإنسان يرتكز دائما على الاختيار الحر"، فعندما أقول: هذه مشيئة الله، أكون قد اخترت، قبل ذلك بين الإيمان بالله والكفر به"، وهذا الاختيار الفردى الذاتى يمتد ليشمل بقية الناس، وإذا لم يجاوز الذات الفردية فإنه يكون اختياراً باطلاً، شريراً، لأنه تجرد من القيمة.

هذه بعض مؤشرات التداخل الفلسفى مع النقد الحديث، تدل على أثره فى تفعيله وتطوير مدارسه ومداخله، وهو فى النقد الحداثى ليس أقل تداخلا، بل إنه يصل حد الامتزاج عند بعض الحداثيين، وسيتضح هذا فى مكانه من هذا المختصر.

الفصل الثالث

المكتشفات العلمية والمنهج النقدى

هناك علاقة تفاعل متبادل بين الإبداع الأدبي والمجتمع، فالنظام الاجتماعي السائد بطبقاته، وأنشطته العلمية، وما يصنع قيمه وتوجهاته من العقيدة والموروثات الاجتماعية، ونظم الحكم، كلها تؤثر في توجيه الإبداع، كما تؤثر في طرائق التفكير، وإننا لنعرف أن هذه الملامح الاجتماعية هي نتاج - بدرجات متفاوتة- لعوامل طبيعية، فالبلاد الجبلية تختلف في نظمها وقيمها وأخلاقها عن البلاد الصحراوية، كما تختلف البيئة البحرية عن البلاد الزراعية، وتختلف جميعها عن البلاد الصناعية. ومعنى هذا الاختلاف، أو فوائده أن الاستعداد العقلي والعملي يتفاوت بين موقع وآخر، فالخصائص التي تتجلى في شعب أو أمة ليست من المصادفات، وإنما هي عطاء الطبيعة استثمرته هذه الأمة بقوة إرادة الحياة فيها، حتى جعلتها تتوارث في أجيالها، وكأنها فطرة وقدرة خاصة، وما هي كذلك.

وليس مصادفة أن المكتشفات العلمية منذ خمسة قرون أو أكثر لا تكاد تظهر إلا في الغرب (الأوروبي والأمريكي) حتى إنجازات أبنائنا لا يتاح لها أن تؤكد وجودها إلا إذا أخذت الاعتراف بها من هناك، هذا الطابع العملي التجريبي سمة أساسية في تفكيرهم هناك، وسلوكهم، ولهذا تبقى قنوات المعرفة متصلة، سالكة، وتبقى حقول المعرفة قادرة على أن تتوحد في مقولة مركزية، تطور الاستطاعة بتطور الحياة ذاتها، وتتطور الحياة بتطور الاستطاعة، دون توقف لدائرة التفاعل بين العلم والفكر والتجريب والحياة.

إن المكتشفات العلمية ثمرة لأوضاع اجتماعية بلغت من النظام والرقي والحرص على التقدم وتهيئة البيئة العلمية للبحث درجة عالية [ولهذا لم تظهر الاختراعات ولم تتم المكتشفات إلا في بيئات معينة، في حين تشاغل غيرها بالكلام وإصدار الأحكام] وهذه المكتشفات ذاتها قد تؤدى المصادفة فيها دورا محددا، ولكنها – في جميع الأحوال – تتم بناء على تطبيقات منهجية صحيحة، وأفكار منطقية عميقة. وهذا الارتباط بين عناصر التأثير الثلاثة يحصر هذه الفقرة في التعريف ببعض المناهج العلمية والمخترعات التي أثّرت بشكل مباشر في المدارس الأدبية والمذاهب النقدية، مع إشارة إلى بعض المفكرين والنقاد الذين استجابت دراساتهم الأدبية لهذا التأثير.

ونحن نعرف أنه في حين تم اختراع المحرك البخاري، واكتشاف البارود، فإن علاقات أوروبا بالعالم الخارجي تغيرت تماما، فتغير تركيب المجتمع في أقطارها، ومن ثم ظهرت حاجات وأهداف وأساليب، تعبر عن المجتمع الجديد وطبقاته الصاعدة؛ فالمحرك البخاري كان وراء تأسيس المصانع، ومن ثم نشأة المدن الصناعية، بما ترتب على ذلك من وجود طبقة وسطى أو طبقات [البرجوازية] لم تكن موجودة في ظل النظام الإقطاعي القائم على الزراعة. كما أن المحرك البخاري ضاعف من حجم السفن، وجعلها قادرة على أداء مهمتها في نقل المتاجر في أي وقت من العام [دون اعتماد على اتجاه الريح] وقد ساعد هذا على المزيد من الإنتاج الصناعي، والمزيد من الطلب للخامات الصناعية المستوردة. وهنا بدأت حركة الاستعمار الغربي، لجلب الخامات، وتوزيع المنتجات. وقام البارود بدوره في حسم الموقف لصالح التقدم العلمي، وأدى الاستعمار إلى تأكيد دور الطبقة الوسطى من الضباط والمديرين، والتجار، والوكلاء، والمعلمين، وربابنة السفن...إلخ، وهذا التركيب الاجتماعي أو البنية الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تغير مناسب في لغة الأدب وأنماطه وأهدافه، بما يتناسب وحاجات القراء والجمهور العام، وهذا قانون فطري يعمل عمله في

كل المجتمعات وكل حقب التاريخ.

وقد كانت "الرومانسية" بما تجسد من نزعة فردية، وما تضمره من احتجاج على حياة المدينة الملوثة، وما تطالب به من حقوق الطبقة الوسطى .. إلخ انعكاسا لكافة هذه المعطيات. لم يعد الأدب- كما كان في العصر الكلاسيكي- حلية يتحلى بها كبراء القوم ممن يملكون المال والجاه، ويفضلون التأمل الهادئ، والفكر العقلي المتزن، ويطربون للتعبير المصقول والصورة المجازية النادرة. إننا- في العصر الرومانسي [منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر] مع كثرة من تلك الطبقة الوسطى التي تريد أن ترى صورة حياتها، ومشكلاتها وأحلامها، مجسدة في أعمال أدبية فيها حرارة القلب، وثورة المشاعر، وأحلام التغيير!! فيها رفض القوالب الجاهزة، والتمرد على اللغة المصقولة، ويقودها البحث عن عالم جديد لم تمسسه قدم إنسان!!

وفي منتصف القرن التاسع عشر تعددت المخترعات التي أدت إلى: اتساع الشريحة العمالية ووعيها بأهمية دورها، ومطالبتها بحقوق مادية واجتماعية، وزيادة سيطرة الإنسان على الواقع. حدث هذا باختراع الكهرباء [الذي أدى إلى مضاعفة طاقة المصانع] والترام [الذي يمكن من المشاهدة المتكاملة]، وآلة التصوير، والأحماض المثبتة للصور، وقد أدى هذا إلى إمكان الحصول على صورة "طبق الأصل" أو "مقاربة" للواقع، ومن شأن هذا أن يؤثر في أساليب الأدباء، الذين تجنبوا المبالغة في التخيل، والإسراف في الافتراضات، والتزموا بصور الواقع [المادي غالبا] ورأوا فيها جمالا وصدقا لا تبلغه الأوهام والشطحات. وفي هذا المجال يذكر كتاب "مدخل إلى الطب التجريبي"، وقد ألفه الطبيب الفرنسي "كلودبرنار" [توفي عام 1878م] وقد أثر هذا الكتاب في اهتداء إميل زولا إلى الرواية الطبيعية، التي اعتبرها تجريبية. كما أثرت نظرية "دارون" في النقد الأدبي [توفي عام 1882م] ومنهج "فرويد" في "علم النفس التحليلي" وسنرى- فيما بعد- كيف تأثر زولا خطا "الطب التجريبي" في تعليل

السلوك الإنساني (من ناحية الموضوع) وفي الاهتمام برواية الأجيال، أو الرواية النهرية (من ناحية الشكل).

ونتوقف الآن مع بعض النقاد الذين تميزوا بأن لهم إسهامات فلسفية، أو طبقوا مناهج العلم [المعملي] والنظريات العلمية [المادية] على الفكر والأدب.

1 سانت بيف (1804 - 1869)

وقد درس هذا الناقد الطب في بداية حياته، ثم انصرف إلى محاولة الإبداع، وكان صديقا لهوجو، ثم انتقل إلى دراسة الأدب، وقد تركت دراسته العلمية أثرا واضحا في منهجه النقدي [1]، وهو يعد من مؤسسي النقد الحديث، في فرنسا، وفي العالم.

كان يبحث في الإنتاج الأدبي من حيث دلالته على المجتمع [كما تعلن القاعدة الرومانسية أن الأدب تعبير عن المجتمع] ومن حيث دلالته على مؤلفه [تأكيدا للطابع الذاتي في الإبداع، وهو مبدأ رومانسي كذلك] وهو في هذا يسبق إلى ما اهتم به النقد النفسي بعد ذلك، من اعتبار العمل الأدبي وثيقة نفسية تكشف قناع الأديب المبدع، وتنير الطريق إلى التعرف على دخيلته، وتدل على موقفه

---

(1) ينظر ما كتبه جوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي جـ1 ص382 وهو يضع مجموعة النقاد التي نعرض لها تحت عنوان: المذهب الطبيعي، من حيث اهتمامهم في نقدهم بالتطبيقات العلمية. وفيما يخص سانت بيف فإن لانسون يربط بين دراسته المبكرة للطب والاهتمام بمزاج الكاتب في أثناء تفسيره لنتاجه، كما أن صداقته للشاعر فيكتور هوجو ساعدته على اكتشاف العالم الداخلي، وأسرار الصنعة لدى الشاعر، وقد كان هوجو شاعرا رومانسيا، واهتمام بيف- في نقده- بالشاعر وعالمه الداخلي من ركائز الوعي الرومانسي كذلك، ولا يتناقض هذا مع المنهج الطبيعي.

ومعتقداته. ويحدد سانت بيف طريقة عمل الناقد في اكتشاف شخصية المبدع من خلال قراءة حياته الخاصة والعامة، قبل قراءة العمل الأدبي، لأنه يرى أن نجاح الناقد الأدبي يكون بمقدار نفوذه في شخصية الكاتب الذي ينقده. يقول: " فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته، وكل ظروفه الأخرى، فجعلته ينتج كتابه القيم، وإذا حللت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المشع المتألق الجليل، بوجوده الأول الغامض المنزوي المتواري، الذي قد يريد الشاعر محو ذكراه، آنذاك يمكن أن يقال إنك نفذت في جوانب شاعرك، وإنك عليم به".

وإذا فقد اهتم سانت بيف بالعلاقة بين العمل الأدبي، وصانعه، ورأى أن وظيفة النقد الأدبي هي النفاذ إلى المؤلف، [على نحو ما فعل العقاد في دراسته عن أبى الرومي تحت عنوان: ابن الرومي حياته من شعره، كذلك في دراسته عن أبى نواس] فالهدف هو تقديم صورة الكاتب، يستشفها الناقد من مؤلفات هذا الكاتب، ويقدمها واضحة إلى قرائه. يقول سانت بيف: " يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به لأن النقد يعلم الآخرين كيف يقرءون".

لابد أن تلفتنا إشارته إلى الوجود الثاني المتألق (أي تحقق شخصية المؤلف كما تتجلى في كتابه أو كتبه) وعلاقته الكاشفة للوجود الأول المتواري (المؤلف نفسه) وتأكيده على محو ذكراه، فهنا إشارة مبكرة إلى الوجه والقناع وإلى عمل اللاشعور، وإلى جدلية تدمير الواقع وتجميل الواقع، وهي مما يتشاغل به النقد المعاصر أيضا.

ويظهر أثر نظرية دارون [التي حاولت أن تقدم تصورا لنشأة الحياة، وتطور الأنواع والأجناس من خلال الصراع أو الانتخاب الطبيعي، ومبدأ البقاء للأقوى] في تقديمه لنظرية أدبية تحت عنوان: "التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر"،

فكما تنقسم النباتات إلى أسر، وكما تنقسم أصناف الحيوان إلى أنواع تتطور وفق تسلسل معين، فكذلك الفكر والأدب في جميع أنحاء العالم، إن كل كاتب ينتمي إلى نوع من العقول يمكن تقصّى طبيعته والتعرف عليها من خلال تحليل الأدب الذي ينتمي إليه، فهناك "أسر" فكرية كالأسر الحيوانية، والأسر النباتية [1]، وهذا المنهج يتطلب- كما يرى سانت بيف- أن أسرار النص أو طبيعته تتكشف حين نوازنه بنظائره، لتتضح خصائصه، بتحديد الطبيعة العامة للأسرة الفكرية التي ينتمي إليها، غير أنه – كما يقرر لانسون – لم يحقق هذا الهدف الشامل ، وإن يكن نجح فى بحثه عن الخصائص المميزة لكل شخصية أدبية على حدة . وليس هذا بالقليل.

* * * * *

2 هيبوليت تين [1828 – 1893]

وهم من أقوى المؤثرين [مع رينان ودارون] في تأكيد المنهج العلمي في العصر الحديث، فضلا عن أنه ناقد عظيم التأثير في المذاهب الأدبية.

المنهج التجريبي هو الطريقة العلمية الوحيدة في نظريته للوصول إلى الحقيقة، ومع أثره في الفكر الأدبي يُعَدّ من مؤسسي علم النفس أيضا حين ألف كتابه "في الذكاء". يقول الدكتور هلال عن منهجه إنه بنى نظريته على مبدأين: أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معا على

(1) وهذه ملاحظة مبكرة عميقة للمفكر الفرنسي لا تتاح إلا لمن اتسع محيط قراءته، فقد فطن إلى الطابع الذي يميز الدورات الحضارية، وما أنتجت من أدب، يغلفه طابع عام وطريقة (أو أساليب) متوارثة، وهذا ما يمكن أن نراقبه ونجد الدليل عليه في الأدب الهندي، والعربي والفارسي قديما، واختلاف النوازع بين الآداب الغربية، والآداب الشرقية، حديثا.

نمو الجنس البشري واطراد تقدمه، وأن بحوث العلم لابد أن تؤثر في الأدب والفن [1]. ونضيف إليهما ما حرص على تأكيده من استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية، فهو كالعلم في هذا الجانب، ولم يكن "تين" أول من نادى بهذا، ولكنه، مع الآخرين، من حقه أن يُعَدّ مؤسسا للمدخل الجمالي في النقد، وما ترتب عليه من اتجاهات في النقد الحداثي.

يتحقق منهج "تين" في النقد في كتابه :"تاريخ الأدب الإنجليزي" [مع أنه ناقد وباحث فرنسي، وهذا دليل اتساع ثقافته] [2]. وفي مقدمته حدد العناصر المؤثرة في تطور الأدب والفن ، ويحصرها في ثلاث:

1- **الجنس** [أي السلالة أو القومية]

2- **البيئة** [الطبيعية، والسياسية، والاجتماعية]

3- **العصر** [آثار التقدم السابق، وقوة الدفع التي تتفاوت قلة أو كثرة تبعا للسرعة المكتسبة من تطور المجتمع].

ونوضح ما يعنيه كل من هذه العناصر:

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد، وهي تتجسد في التركيب العضوي للفرد، وفي مزاجه النفسي، واستعداده العقلي [نتيجة لما قرره سابقا من أثر العوامل الطبيعية في الاتجاهات النفسية والفكرية] فكل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل طبيعية

(1) ينظر ما كتبه محمد غنيمي هلال بخصوص "تين" في كتابيه:"النقد الأدبي الحديث" و الأدب المقارن".

(2) ولهذا الاهتمام وجه آخر، فقد كان الصراع الاستعماري في تلك الفترة على أشده بين فرنسا وإنجلترا، حتى بدأ العالم لا يتسع لهما ولابد أن تقضي إحداهما على قوة الأخرى. فقد يدل هذا الكتاب على اتساع أفق الثقافة، كما يدل على محاولة اكتشاف الآخر ومعرفته عبر إبداعه الأدبي، وهذا المعنى يمكن أن يضعنا أمام بعض الحقائق المعرفية التي تنقصنا حاليا، دون أن نشعر بأهميتها، أو نقدر ضرورة السعي إليها.

وظروف معيشية جعلته يتصف بصفات فكرية ونفسية ملازمة، حتى لو تغيرت به الأحوال، أو اختلفت البيئات [1]. وقد فسر "تين" الجنس بالبيئة، مع هذا فإنه يريد بالبيئة: عوامل الطبيعة، والنظام الاجتماعي والسياسي. وهذا أمر واضح تنبه إليه النقاد العرب قديما [2]، وإن لم يأخذ عندهم طابع النظرية. ثم يأتي العامل الأخير وهو: الدوافع الموجهة للأدب من تراث الماضي أو الحركة المكتسبة من ثقافة الشعب وتاريخه، أو تأثير الماضي في الحاضر ومناصرته له. **وهذا يعني أن المشكلة [في تطور الأدب] مشكلة تراتبية، تتصاعد، حركياً، بقوة التدافع كالسيل أو النهر في المنحدر أو كرة الثلج، فالنتيجة الكلية مركب كلي محدد تحديداً تاما بمقدار واتجاه القوى التي تؤدي إليه،** وهذا يعني أن الإنتاج الأدبي- على اختلاف أشكاله، لدى أية أمة- هو نتيجة ضرورية يمكن تفسير عناصرها، وطريقة تركيبها، بالتعرف على خصائص الجنس والبيئة وماضي هذه الأمة.

---

(1) فمثلا للجنس الأبيض صفاته البدنية وخصائصه العقلية والنفسية، وهي ملازمة له حتى بعد أن غادر موطنه الأوروبي وعاش في روديسيا (زيمبابوي حاليا) أو جنوب إفريقيا قرنا من الزمان، وللأفارقة السود(الزنوج) صفاتهم وخصائصهم الملازمة حتى لو نقلوا من مواطنهم إلى المدن الأمريكية منذ ثلاثة قرون، وذلك لأن التأثير المنطبع من البيئة الطبيعية يرجع إلى آلاف السنين، وربما عشرات الآلاف من السنين.

(2) مـراعاة للعامل البيئي وأثره في الإبداع فرق محمد بن سلام الجمحي- في كتابه: طبقات فحول الشعراء- بين شعراء البادية وشعراء الحضر(أو القرى كما أطلق عليهم) وفي كتاب "البيان والتبيين" سجل الجاحظ صفة الفصاحة ونقاء اللغة للقبائل التي تسكن وسط الجزيرة، كمـا كـان شعرها أقوى من شعر تلك القبائل التي تقارب نقاط التماس مع البلاد الزراعية على حافة الجزيرة، كالقبائل المتاخمة للشام ومصر، أو التي تقع على حافة الخليج وتواجه بـلاد فـارس. ويتجلى هذا الربط بين المكان والإبداع في قول الجاحظ: وشأن عبد القيس عجـب، وذلـك أنهم بعد محاربة إياد تفرقوا فرقتين، ففرقة وقعت بعمان وشق عمان، وهم خطـباء العرب، وفرقة وقعت إلى البحرين وشق البحرين وهم من أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سرة البادية وفي معدن الفصاحة، وهذا عجب.
ولكن الجاحظ- كما كان الشأن مع ابن سلام- رغم ذكاء الملاحظة ودقتها، والتفرقة بين البيئة المكانية والبيئة الثقافية، لم يستثمر فكرته بالشكل المنهجي المقنع.

3 برونيتيير [1849 - 1906]

وهو ثالث المفكرين الفرنسيين النقاد، الذين تأثروا بمناهج العلم [المعملي التجريبى] تأثرًا مباشرًا، وعند برونيتيير تظهر نظرية "دارون"- التي تتعلق بالتطور المادي للعالم [النبات والحيوان والإنسان] مطبقة على الأشكال الفنية، ففي رأيه أنه كما تطورت المخلوقات عن الخلية الواحدة، ثم الهلاميات، ثم الفقاريات.. كما يرى دارون، فكذلك فنون الأدب، تتسلسل، ويخلف بعضها بعضا، انقيادا لقانون الانتخاب الطبيعي، وملاءمة "الشكل" لأداء وظيفة معينة، في مرحلة تاريخية محددة. وهذا دليل على رواج نظرية التطور، وشيوع تأثيرها العام. ومن محاولات برونيتيير في هذا المجال التنظيرى: أن الاتجاه العام للفكر يتحرك متطورا من الطابع الميتافيزيقي الخيالي، إلى الواقعي. وقد تحقق هذا في الرسم مثلاً: فقد كان الرسم دينيًا وأسطوريًا، ثم تاريخيًا، ثم واقعيًا. ومثال آخر نجده في القصة: فقد بدأت ملحمية أسطورية، ثم خيالية إنسانية، ثم رومانسية، ثم واقعية [1].

وكما أن كل نبات أو حيوان، له عصر وظروف معينة، يظهر فيها ويختفي حين تتخلف هذه الظروف، فكذلك الفنون والآداب، وهي أنواع وأجناس لكل منها وجوده المستقل، وبينها علاقات، لكنها تبقى متميزة تماما، مثل أجناس الحيوان والنبات. والقانون النهائي للجميع هو قانون التطور الحتمي، المرتبط بعوامل اجتماعية وطبيعية، تحكم دورة الوجود، والانمحاء.

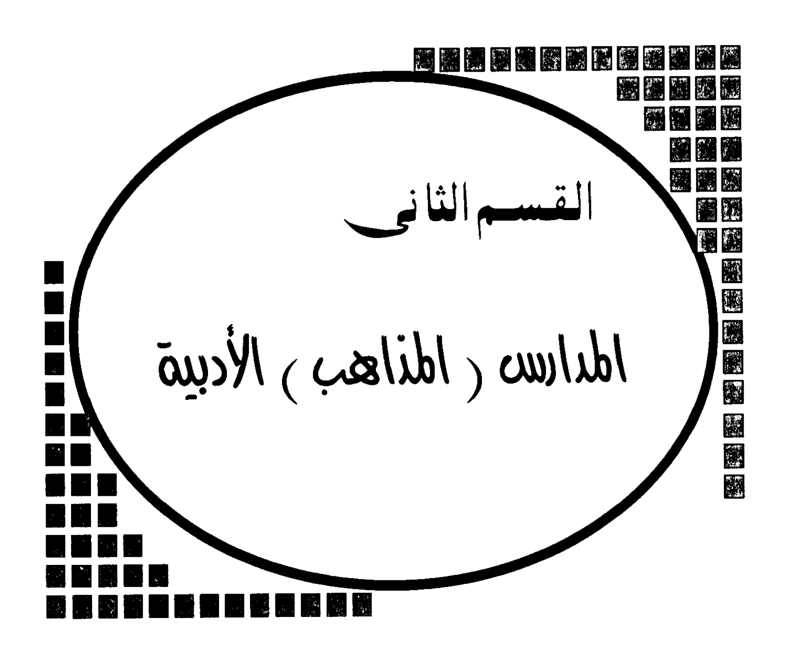
وقد وجه "لانسون" نقدا لاذعا لنظرية برونتيير عن تطور الأجناس الأدبية، خلاصته: أنه ليس لهذه الأجناس الأدبية وجود مستقل حتى تخضع

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ص 66 - 69.

لتطور حتمي كالفصائل الحيوانية، وأنه درس فنون الأدب دون أن يهتم بالشعوب التي أبدعتها، مع أنها عملت على تطويرها، وفضلا عن هذا فإنه بالغ في فرض النظرية العلمية على ظاهرة إنسانية، فاتبع المنطق الحرفي لنظرية دارون، وكان ينبغي الاكتفاء بروح النظرية، التي تتجلى في العلاقة بين البيئة والأدب [1].

(1) وقد وضع لانسون في كتابه (تاريخ الأدب الفرنسي جـ2 ص 517 وما بعدها) وضع برونيتييرفي سياق العصر الرمزي (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) ومع هذا نجده ينسب نقده إلى المنهج العلمي، فقد اعتقد بالاتحاد التام بين العلوم الطبيعية وتاريخ الأدب، ففي كلا المجالين نجد أنواعا تتطور.


القسم الثانى
المدارس (المذاهب) الأدبية

في هذا القسم ستكون لنا وقفة مع أهم المدارس (أو المذاهب) الأدبية الغربية. نتطلع في وقفتنا إلى تحقيق عدة أهداف، في صدارتها الهدف التعليمي، ومن مطالبه الاهتمام بالبعد التاريخي لأية ظاهرة، من ثم عدم الاجتزاء بالراهن النقدي، حتى لا يشغلنا السطح عما جرى ويجري في الأعماق، لأن عمليات التفاعل لا تتوقف، والجذور لا تكف عن إرسال إمداداتها إلى براعم تتجدد مع حركة الزمن، تظل تنتسب – بدرجة ما – إلى أصلها، حتى وإن استقلت بمعطياتها المستندة إلى موضوعية خاصة بها. ونريد أن يتأكد لنا– عبر هذه الوقفة– أن الأدب ثمرة تنتمي إلى أرضها، وتاريخها، وناسها، وأن هذه الثمرة تحمل الشكل والمذاق والفائدة المطلوبة في مرحلة بعينها، وهذا يعني أن هذه المدارس الأدبية لم تكن نتيجة وجاهة ثقافية، أو ترف عقلي، أو اجتهاد شخصي، أو توجيه سلطوي، إنها "موجات" تحقق أهدافاً وغايات وأشواقاً دفعت إليها أسباب موضوعية، واستدعاها تطور طبيعي يشمل البشر بنشاطهم العلمي، والثقافة بقيمها المتجددة، والنظام الاجتماعي في سعيه إلى تحقيق التقدم، وهذا يعني أيضا أن المدارس الأدبية لا تستعار ولا تقلد، ويمكن أن تتفاوت من حيث إن قوانين التطور البشري واحدة، وقوانين التقليد وتلاقي المدنيتين (وهما مما يهتم به الأدب المقارن) مشاهدة بين الحضارات في حقب تاريخية مختلفة، وإذا كنا قصرنا هذه الوقفة على المدارس الأربع الرئيسية: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، فلأنها التي حظيت في وطنها باستقرار مرحلي وتميز في أسسها النظرية، واستقطبت جهود مبدعين لهم هذا التميز نفسه، ولأن هذه المدارس الأربع هي الأقوى تأثيراً في مفكرينا ونقادنا ومبدعينا، حتى مستهل الربع الأخير من القرن العشرين. وهنا ينبغي أن ندرك:

1- أن المدرسة الأدبية هي بدورها تؤسس اتجاها نقديًا، يرعى الأسس والقواعد الخاصة بهذه المدرسة، ولا ينتهي بانتهائها، إن قدرا من مبادئه

يستمر مضمرا في ذاكرة النقد الأدبي.

2- إن هذه المدارس الأدبية، المتوالية، تعبر عن صورة عصرها، ولهذا كانت المدرسة تسود في الأدب، وفي الرسم، وفي الموسيقى وربما فى الأزياء ، وحتى فى فن العمارة .. إنها تلون كل الأنشطة الإبداعية بلونها.

3- أن هذه المذاهب تركت أثرا يختلف درجة تأثيره في أدبنا الإبداعي وفي نقادنا كذلك، وقد تحقق هذا في أزمنة متقاربة قد لا تتجاوز الخمسة العقود الأولى من القرن العشرين، في حين أنها نشأت وتطورت في مهادها وبسطت هيمنتها الأدبية والحضارية فيما يقارب الخمسة القرون.

ونضيف توضيحا عاما، فسنكتفى فى هذا القسم بالمدارس "الأربعة الأساسية الأقوى أثرا في النقد، وهي

1- الكلاسيكية	Classicism
2- الرومانسية	Romanticism
3- الواقعية	Realism
4- الرمزية	Symbolism

سنكتفي بالقضية الأساسية التي قدمتها هذه المدرسة أو تلك لحركة الأدب، فأضافت إلى الأسلوب أو جددت في الشكل، وظهرت آثار هذه الإضافة أو هذا التجديد في النقد، ربما إلى اليوم.

وينبغي أن ننبه إلى أن مصطلح " الرومانسية" أو "الرمزية" مثلا، حين يطلق على عمل أدبي، فنقول: هذه الرواية رومانسية، أو هذه القصيدة رمزية!! فإن هذا الوصف لا يعني أن كل ما فيها رومانسي، أو رمزي، أو أن الأديب الذي صنعها كان يطبق مبادئ الرومانسية أو الرمزية. إن الوصف يقوم على

"التغليب" يستهدي في هذا الطابع العام، وإن الأديب الذي يخضع إبداعه لقواعد مدرسة محددة لا يريد أن يتجاوزها يأتي عمله الإبداعى جافا مفتعلا، بعيدا عن الصدق الإنساني، وبعيدا عن حرية الإبداع التي ينبغي أن يحرص عليها الأديب[1].

ولأنه من الصعب جدا أن نجد عملا أدبيا [متميزا] يكون "صورة طبق الأصل" من مبادئ مدرسة معينة لا يتجاوزها، فإن بعض المبدعين والنقاد رفض تقسيمات المدارس الأدبية، ووصف التقسيم بأنه مصطنع، وأن مبادئ هذه المدارس تتداخل عبر العصور، كما تتداخل تأثيرات المدارس في إبداع الأديب الواحد، بل في العمل الأدبي الواحد. حتى لقد سخر الشاعر الناقد الإنجليزي [داى لويس] من تقسيم النقاد للأدباء بقوله:" إن هذه التمييزات هي من الناحية العملية اعتباطية، فالشعر الكلاسيكي يتداخل مع الحديث في عدد كبير من النقاط، حتى إن فصلهما إلى عالمين هو خلق لانقسام مصطنع،.. إننا يجب أن نقاوم عادة الناقد في تمزيقه الشعراء إلى فرق جاعلا منهم أطراف مباراة يلعبها كل فريق ضد الأخر، وعلى الناقد المسكين- بكل أسف- أن يكون حكما في مباراة قد تآخى فيها اللاعبون، وأخذوا يتبادلون فانلاتهم، وينطلقون في الاتجاه الخاطئ، وقد جعلوا من قواعد اللعب فوضى [2]. إن لويس لا ينكر وجود فروق بين الشعراء، وتمييزات ذات فائدة- كما يقول- ولكنه يخشى على النقد من الإسراف

(1) ولهذا يصعب تصنيف الأعمال الأدبية الكبيرة في تقسيم مذهبي، ويختلف النقاد في الحكم عليها، فرواية مثل "مدام بوفاري" للأديب الفرنسي فلوبير تعد رائدة بين روايات المذهب الطبيعي، وهناك من يعدها رواية رومانسية، ومن يراها بين الواقعية والرومانسية، أو الواقعية الطبيعية.. ولكل تعليله، وفي كل الأحوال هي إحدى الروائع العالمية في فن الرواية.

(2) يراجع بحث هذا التصنيف المذهبي وموقف النقد الإنجليزي منه في كتاب: الصورة والبناء الشعري.

في الاعتماد على هذه التقسيمات ، محذرًا أن تسوق الناقد إلى استخلاص نتائج أو تحديد صفات متعسفة، سببها سيطرة التقسيمات الذهنية الجاهزة على تصوره للنشاط الإبداعي.

الفصل الرابع

الكلاسيكية

ربما جرت كلمة "كلاسيكي" على ألسنتنا بمعنى "تقليدي" أو "حريص على الأصول"، "متمسك بالأساليب القديمة". وفي هذا بعض الصواب وبعض النقص، ومن معانيها الفصل الدراسي، وعربة القطار، والفرقة من الجيش، والطبقة [Class] وسنجد أن صرامة النظام، والترتيب، ومراعاة آداب الطبقة العليا وذوقها أهم أسس هذه المدرسة.

إن "أرسطو" هو المنظر الأساسي للكلاسيكية، في كتاب "فن الشعر"، والشعر عنده هو الشعر المسرحي والشعر الملحمي، أما الشعر الغنائي [شعر القصيدة] فيحتل مكانة ثانوية. وأساس نظرية الشعر عند أرسطو - والفن عامة- أن "الفن يحاكي الطبيعة" [(1)] ليكشف عن الحقيقة، فهو لذلك وسيلة من وسائل المعرفة، وشكل من أشكالها، ولارتباط الشعر بالحقيقة، فإن أهدافه الأخلاقية على الإنسان ينبغي أن تكون واضحة، وفي مقدمة هذه الأهداف بالنسبة للفرد: التطهير، وبالنسبة للجماعة: استقرار النظام الاجتماعي.

والمحاكاة[Imitation] لا يقصد بها مجرد التقليد [وإن كان التقليد غريزة

(1) وهذان المبدآن يؤكدان النزعة الاجتماعية في النقد الأرسطي، فقد أعطى الأهمية الأولى للشعر الذي يعبر عن الجماعة، وتتلقاه الجماعة، وهو الشعر المسرحي والملحمي، ثم أسس نظريته على "المحاكاة" وهي محاكاة أفعال الناس، وأعراف السلوك العام وقوانين الطبيعة، وفي كل هذه الجوانب تتراجع الذات الفردية لتفسح المجال لتأمل المجتمع.

يبتهج الإنسان بأدائه وبمشاهدته] وإنما تعني- في الفن من حيث هو استلهام الطبيعة- أن نتخذها مصدرا للخبرة والتجربة الإنسانية، وقوانين السلوك الإنساني، التي يستمد منها الشاعر موضوعاته. **على أن الفن الذي يحاكي الطبيعة- يرى أرسطو أنه أكمل وأجمل من الطبيعة، لأنه يجب أن يكون أكثر منطقية وتماسكا**، وفي الطبيعة أشياء كثيرة ليس بينها رابطة، أو ليست ذات هدف واحد محدد، أما في العمل الأدبي فيجب أن يؤسس كل شيء على سبب منطقي، ويتحرك بالمعنى ليحقق هدفا محددا (1).

المسرح شعر فقط في رأي أرسطو [ومن بعده الكلاسيكيون] ومحاكاة الشاعر المسرحي تكون لأناس يفعلون [لأن المسرح يقوم أصلا على الحركة] فإذا كان الشاعر يحاكي الناس النبلاء الأخيار [الملوك والقادة والعظماء] ويصورهم بأحسن مما هم عليه، كانت التراجيديا أو المأساة، وإذا حاكى الشاعر أوساط الناس [العاديين] وصورهم بأسوأ مما هم عليه بأن أظهر عيوبهم السلوكية وانحراف طبائعهم، كانت "الكوميديا" أو الملهاة.

وأهم المبادئ النقدية الأرسطية تتصل بالمسرحية، وأرسطو شديد الإعجاب بالشاعر سوفوكليس (2)، واستخلص الكثير من القواعد من مسرحياته،

(1) وقد ظل هذا التصور لتشكيل المادة الأدبية سائدا حتى بعد إضمحلال الكلاسيكية الجديدة، أي أبان سطوة الرومانسية، وحين سادت الواقعية كانت "الحبكة" من بين ما تمردت عليه، فكتبت روايات الحبكة المفككة، واللارواية واللامسرحية، وفي الفترة الراهنة تسود موجة الرواية التي تحتفي بالمكان، ولا تعبأ بحركة الزمن، ولا بواقعية الحدث، ولا بترابط الوصف، ولا بإمكانية الشخصيات، وكذلك الرواية العجائبية، وجميعها تتمرد على الرابطة المنطقية التي تعتمد على السببية.

(2) سوفوكليس (القرن الخامس قبل الميلاد) أهم شاعر تراجيدي يوناني، وهو مؤلف مسرحية "أوديب ملكا" التي استمد أرسطو بعض أحكامه من تحليلها، وأثره في نهضة المسرح اليوناني مذكور، إذ ارتفع بعدد الممثلين إلى ثلاثة، واكتسبت الجوقة أهمية، واقتربت موضوعاته من الطبائع الإنسانية في صراعها البشري، ولم تعد ضحية مطلقة للقدر.

وبخاصة "أوديب ملكا" و"أنتيجون" و"أليكترا" وهي مسرحيات شهيرة ترجمت إلى العربية أكثر من مرة.

والمسرحية الكلاسيكية لكي تحقق شرط المحاكاة، ينبغي أن تبدأ من نقطة تصلح للبدء، لا نتساءل: ماذا كان قبلها، وأن تصل إلى غايتها النظرية بإتمام الفعل المسرحي، بحيث تكون أجابت على كل علامات الاستفهام، فتتوقف عند ختام الحدث فلا نتساءل: وماذا جرى بعد ذلك؟ وهذا الحرص على اكتمال الشكل واستقلاله يلائم الاهتمام الكلاسيكي بالتناسب بين الأجزاء في إطار الكل، وهذا الاكتمال في الشكل الفني يساويه اكتمال موضوع المسرحية في ذهن المشاهد أو القارئ، وهو ما ترفضه فلسفة الفن الحديث، وفي المسرح المعاصر يقدّر قيمة المسرحية بما تثير من أفكار وتصورات، وما تطرح من أسئلة يفكر فيها المتلقي ويبحث لها عن جواب.. وبهذا يكون المشاهد أو القارئ هو الذي حقق كينونة المسرحية بتفكيره في دواعيها، وآثارها واحتمالاتها.

وأشهر قوانين الشعر في كتاب أرسطو هو ما عرف بقانون **الوحدات الثلاث: الزمان والمكان، والحدث**. وأراد بهذا القانون إعانة الشاعر على تعميق المحاكاة، ومقاربة الواقع، وتحقيق الهدف التطهيري. فأراد من وحدة الزمان ألا تمتد أحداث المسرحية على مساحة زمنية تتجاوز يوما، أو يوما ونصف اليوم(1)، وأراد من وحدة المكان أن يتحرك أشخاص المسرحية في حيز مكاني يتناسب والبعد الزماني، فكما أن الزمن يوم، فكذلك المكان المسرحي هو ما يستطيع الشخص أن يسافر فيه لمدة يوم، وهذا يختلف- بالطبع- عن زمن العرض المسرحي الذي لا يتجاوز الساعتين عادة!!.



(1) يتغلب الشاعر الكلاسيكي على الامتداد للحدث في المسرحية بأن يبدأ في رصد الحدث قرب نهايته (اليوم الأخير مثلا) ونأخذ علما بكل ما سبق من خلال الحوار بين الشخصيات.

أما وحدة الحدث فقد فسرت بأمرين:

أ- أن تنهض المسرحية على عقدة واحدة، فلا يكون فيها ازدواج أو اقتران بين حكايتين، تبدأ بحكاية واحدة، وتنمو إلى أن تصل إلى خاتمتها [1].

ب- أن يتم الفصل بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا، فلا تشتمل إحداهما على أي من عناصر الأخرى، لأن أهداف التراجيديا غير أهداف الكوميديا، وخلط المكونات والعناصر، يؤدي إلى إضعاف الأهداف [2].

وإذا راعى الشاعر هذه المبادئ فإنه يكون قد حقق لمسرحيته: "الوحدة العضوية".

أما التطهير [Catharsis]- وهو غاية المأساة بصفة خاصة- فيقصد به تخليص مشاهد المسرحية من القدر الزائد [الضار] من الانفعالات الإنسانية

(1) وهذا مطلب جمالي يستدعيه اتساق الشكل ونعومة انسياب الحادثة في الزمان، فلا تقاطعها أو تتقاطع معها أحداث فرعية تفسد التركيز المطلوب، ولا تحقق مبدأ التكامل في الشكل، ونلاحظ هذا الازدواج في العقدة فى مسرحية "مصرع كليوباترا" لشوقي، فهناك حكاية رئيسية ينشب الصراع فيها بين طرفين: كليوباترا وأنطونيو في جانب وأكتافيوس في جانب آخر، وهي ذات طبيعة مأسوية، وانتهت بمصرع البطل (كليوباترا وأنطونيو) كما تقضي تقاليد المأساة، وتنمو إلى جوارها حكاية فرعية، وهي حكاية حب بين الوصيفة هيلانة، وأمين المكتبة حابي، وتأخذ طابع الملهاة (الانتقادي) وتنتهي بالزواج أو الاستعداد للزواج، وهي نهاية تبعد كثيرا عن الفاجعة التي انتهت إليها الحكاية الأولى، ولا شك أنها تبدد قدرا كبيرا من الشعور بها. ولعل أمير الشعراء كان يلجأ لمثل هذا الازدواج مراعاة لجمهوره غير المدرب على مشاهد المآسي، الذي سيضيق بمنظر الضحايا على المسرح ونزول الستار الأخير على مشهد قاتم، ولا شك أننا نتذكر كيف كان المشاهد (العادي) يتهكم بمسرح يوسف وهبي حين يعرض التراجيديات التي تنتهي بمصرع البطل.

(2) ولم يكن شكسبير (الذي توفي علم 1616م أي قبل سيطرة الكلاسيكية) يهتم بالفصل الحاد بين عناصر المأساة والملهاة، فوجدت في مسرحياته المأسوية شخصية المضحك، وعقدت مبارزات هازلة، وفي مسرحياته المأسوية حفلات شراب ورقص ومرح، وكانت حجته أن الحياة لا تعرف هذا الفصل الحاسم، وأن المسرحية قطعة من الحياة.

المكبوتة، وبخاصة عاطفتا الخوف والرحمة، وذلك بإثارة هاتين العاطفتين من خلال أحداث المسرحية، وهدف الإثارة هو التهدئة. يقول أرسطو- في كتاب آخر- حين يذكر الأغاني ذات الطابع الحماسي أو العملي- إن فائدتها التطهير، فيدل على أن معنى التطهير الذي يقصده "أن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر، كأنها صادفت طبا وتطهيرا" فالإثارة الانفعالية العاطفية في أحداث المسرحية، أو مصير بطلها، القصد منها تهدئة المشاهد، أو إبلاغه حد الاعتدال، وإثارة الخوف والرحمة بالذات لخطورة المبالغة فيهما على النفس، فإثارتهما سبيل إلى التهدئة، فتباشر بذلك نوعا من السيطرة عليهما، بإخضاعهما للتفكير العقلي، وعن طريق التفكير تصلان إلى مستوى التوازن والاعتدال.

إن أرسطو- في تحديد التطهير النفسي هدفا للفن- "يعكس الموقف الإغريقي من الفن بصفة عامة، ومن الشعر بصفة خاصة، ذلك الموقف القائم على الإيمان بقدرة الفن على تشكيل النفس الإنسانية، وهذا جعل الفن وسيلة من وسائل التربية في المجتمع الإغريقي... ويؤدي الفن مهمته النفسية التربوية من خلال الإمتاع [1].

وقد سبقت الإشارة إلى أن تحديد "التطهير" هدفا يعمل الكاتب- بصنعته الفنية- على الوصول بالمشاهد إليه، يجعل من أرسطو ناقدا يضع الوظيفة الاتصالية في مقدمة الأساليب التي يجب على الكاتب تحقيقها.

أما المسرحية الكوميدية [الملهاة] فهدفها النقد الاجتماعي: الكشف عن انحرافات السلوك والصفات، [كالمحسوبية، والرشوة، والبخل، والغفلة،...إلخ] وهو ما يناسب (أبطالا) من الطبقة الوسطى، **أما الشخصيات المأسوية فشرطها**

(1) يراجع: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، فقرة: التطهير: ص 78 - 82.

أن تكون في ذروة المجتمع، لأنها تملك حرية اتخاذ القرار وتتصف بالجلال وتفكر في القضايا المصيرية، وبذلك يكون لها حق اختيار مصيرها، فيكون الصراع بينها وبين الآخر من البشر، أو بينها وبين القدر، حاسما وعنيفا إلى أقصى درجة. وقد اختلفت شراح أرسطو: هل يعد التطهير غاية من غايات الكوميديا، مثلها مثل التراجيديا؟ والرأى المقبول أن فيها تطهيراً من نوع مداواة الشر بمثله، أو مداواة الشر بضده.

وقد أقرت مدرسة التحليل النفسي صحة الهدف الأرسطي للفن، فالإنسان في حاجة إلى المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة، والمأساة تثيرها كما تثيرها الحياة الواقعية، لكن الإثارة الفنية [عن طريق المسرحية] تكون مصحوبة باللذة، وليس بالألم كما في الحياة. وفي هذا علاج ودربة تكسب المرء الصلابة والاعتدال، ويتزود بذلك للحياة الواقعية، كما أنه- بمشاهدة المسرحية- يتسامى بعواطفه، ويتخلص من الكبت والشعور بالعجز، ولكي يصل مشاهد المسرحية إلى تحقيق الهدف التطهيرى بطريقة صحيحة، فلا بد أن تصل مشاعره وانفعالاته إلى درجة الإثارة عن طريق الجمال الفني أو الجمال الأدبي، وبالقدر المناسب الذي لا يصل إلى حد الإغراء أو الإغراق في الخوف والشفقة أو الرحمة، بما يؤدي إلى الضعف، وهو عكس المطلوب.

وفي عصر النهضة [الأوربية] عبر القرن السادس عشر والسابع عشر بصفة خاصة، عادت أوربا إلى إحياء الكلاسيكية، [فولد مصطلح الكلاسيكية الجديدة] ومبادئ أرسطو العقلية، التي تتناسب والنظام الاجتماعي السائد، وتطبيق مبدأ "المحاكاة"؛ ولأن أرسطو أعلن أن الفن أكمل وأجمل من الطبيعة فقد آثر الكلاسيكيون الجدد أن يحاكوا مسرحيات الإغريق والرومان [محاكاة الأجمل]، بدلا من محاكاة الطبيعة.

وهكذا عاد الشعر المسرحي الأوروبي في عصر النهضة، وحتى مطالع



القرن التاسع عشر يستوحي تجارب الدراما اليونانية والرومانية، مع قليل من التعديل الذي استوجبه اختلاف العقيدة أصلا، فالصراع- مثلا- في المسرحية القديمة كان بين الإنسان والقدر أو بين الحق الفطري الطبيعي، والواجب السياسي [1] أما في عصر الكلاسيكية الجديدة فالصراع نفسي داخلي بين الواجب الذي يمليه العقل،والعاطفة التى يحركها القلب، وكان ينبغى أن يحسم الصراع دائماً بانتصار العقل. وهذا الانتصار كان يدفع البطل الكلاسيكي إلى الجفاف والقسوة، وربما إلى الافتعال والمبالغة.

نكتفي بمثال واحد، نختاره من المشاهد الختامية، من مسرحية "هوراس" التي ألفها الشاعر الفرنسي "كورني" [2]: لقد قتل هوراس الابن صهره كيرياس، وهو في الوقت نفسه خاطب أخته كميل، ومع هذه الفعلة الشنيعة، فإنه استنكر على زوجته أن تبكي أخاها، فها هو يخاطبها:

كفكفي دموعك يا سابين

أو فاحجبيها عني

(1) وأشهر نموذج لهذا الصراع تجسده مسرحية : أوديب ملكا" القائمة على أسطورة. فقد تحدى أوديب النبوءة التي تحمل حكم الآلهة كما أخبره العرافون، ولكنه كلما أمعن في محاولة تجنب تلك النبوءة كان يتقدم نحو تحقيقها، فإرادة الآلهة (أو القدر) هي الأعلى. أما التعارض بين الحق الفطري والواجب السياسي فتجسده مسرحية إنتيجونة، فقد حكم الملك إكريون ملك طيبة بالموت على بولينيكس أخ أنتيجونة، وحرم دفنه، وجعل عقاب من يدفنه الموت. فتحدته انتيجونة ودفنت أخاها ثم دافعت عن نفسها أمام الملك باسم الشريعة الإلهية التي لا سلطان أمامها للقوانين الظالمة.

انظر: النقد الأدبي الحديث: ص 76 (الهامش).

(2) بيير كورني شاعر مسرحي فرنسي من كبار الكلاسيكيين الجدد (توفي عام 1684م) وكان يجيد اللاتينية- شأن الطبقة المثقفة ذلك العصر- ومن ثم يتأكد اتصاله بالثقافة اللاتينية، وهو يعد أب المأساة الفرنسية، ومن أهم مآسيه: السيد، هوراس، سنا، وغيرها. ومسرحية "هوراس" من أجود ما كتب متبعا قواعد الفن والدراما والكلاسيكية.

اجعلي نفسك جديرة بأن تكوني شطري الطاهر

ولا تثقليني بالرحمة المزرية

أما هوراس الأب، فإنه يرى ابنه وقد قتل ابنته عشية انتصاره على ألبا، وكان ذنب هذه الأخت أن رأت دم حبيبها على يد أخيها، ولكنها تورطت في لحظة غضبها فسبت روما، وطنها الذي أشعل الحرب وجعل من الأحباء قتلة.

فكيف تصور هذا الشيخ [هوراس الأب] طبيعة الموقف؟ يقول لولده:

أنا وأنت أحق بالرثاء منها:

أما أنا، فلأني أنجبت قلبا لا يعتز برومانيته،

وأما أنت، فلأنك لوثت يدك بقتلها،

وما ذاك لأنك جرت أو تسرعت. حاشاك.

بل لأنه كان في قدرتك يا بني أن تجتنب العار:

فلقد كان الأفضل ألا تنال على جريمتها الفظيعة

الموت الذي تستحقه، من أن تناله على يدك.

بمثل هذه العواطف الباردة، والعقل المتجبر، يناقش الشيخ جريمة قتل، القاتل والمقتول فيها من أبنائه!! (1).

(1) وكما فهمنا فإن الشاعر الفرنسي في القرن السابع عشر، يهاجر بفنه إلى عصر قديم وبلد بعيد، فيختار مرحلة صراع بين روما وألبا، ويختار لمأساته أسماء رومانية. أما القضية- داخل المسرحية- فهي إنسانية، إنها الانتماء الوطني الذي يعلو أي انتماء، ويكتسح حتى الأواصر العائلية وحقوق المصاهرة، فحين نشب الصراع بين المدينتين (الجمهوريتين) لم يتردد هوراس (الابن) في مقاتلة أصهاره، بل قتل أخا زوجته، وهو في الوقت نفسه خاطب أخته، بل إن هوراس هذا قتل أخته نفسها حين بالغت في إظهار حزنها على خاطبها.

ولقد ثار القرن الثامن عشر نسبيا، ثم القرن التاسع عشر، على الكلاسيكية، لطابعها الوثني فكريا، ولأن قوانين التقدم لا تقر بأن يكون أدب قديم خيراً من أدب جديد، ولكن البطل الكلاسيكي العقلاني الجاف، الواحدي الاتجاه، كان من أهم أسباب رفض الكلاسيكية، واختيار النقيض.

هذه بعض- أو أهم- أصول النظرية الكلاسيكية، فإذا أضفنا إليها أن الكلاسيكية:

تعني ببلاغة الأسلوب، وصقله وتزيينه بالصور والمحسنات البلاغية.

وأنها تحرص على ما تطلق عليه "الذوق العام" بكل ما يدعو إليه من تهذيب ودماثة خلق.

وأنها- في سبيل المبدئين السابقين- تهتم بالجزالة اللغوية، وأناقة التعبير، أكثر مما تهتم بإثارة الشعور بالواقع..

وأنها كالفن الكلاسيكي التشكيلي- تعتني بالفخامة والاتساق وروعة البناء..

... إننا نكون قد قاربنا أهم أسس هذه المدرسة التاريخية، التي لم يتوقف تأثيرها إلى اليوم.

إليوت ... وصحوة كلاسيكية

إن الكلاسيكية هي المدرسة الأولى في السعي إلى وضع نظرية للأدب، وشروط للإبداع، ومواصفات للأسلوب، وهي في هذه المجالات المدرسة الأكثر تنظيما وتحديدا في طرح مصطلحاتها. وقد وصفت المدرسة الكلاسيكية بأنها "عقيم" لم تتوالد منها مدارس أخرى، ويقال هذا في مقابل "الرومانسية" التي وصفت بأنها "ثورة"، وبأنها تضمنت- في أثناء مبادئها- كل ما جاء بعدها من

مدارس. وهذا الأمر المتعلق بالرومانسية صحيح، ولكن ما وصفت به الكلاسيكية من العقم ليس منصفا، وبخاصة حين نتأمل واقع النقد الأدبي في القرن العشرين، وفي هذه المرحلةمن القرن الحادى والعشرين.

فالمدرسة الكلاسيكية أول من نظر إلى الأدب على أنه لذة فنية، ومتعة جمالية، مجردة من المنفعة، وأن أسرار الجمال الأدبي ينبغي أن تكون في التشكيل الفني للعمل (النص) وليس في أمر خارج عنه، كظروفه أو صانعه أو حتى فكرته التي يتبناها.. وهذان الأمران مما يحرص عليهما النقد الحداثي. يضاف إلى هذا أن نموذج الجمال الفني الكلاسيكي يتحقق بإقامة توازن دقيق في بناء العمل الإبداعي، فتكون الصنعة متقنة ولكنها- لشدة إتقانها- تكون غير ظاهرة، فلا تصل حد الإعلان عن نفسها بالافتعال. ويكون العقل حاضرا، وحاكما، ولكن ليس بالدرجة التي يتم بها إلغاء العواطف أو تجاهل وجودها، إن العواطف موجودة، متأججة، ولكن الحكم النهائي ليس في يدها.

إن شاعرا عظيم التأثير على المستويين العالمى والعربى في الشعر والنقد على السواء وهو الشاعر الأمريكي النشأة الإنجليزي المواطنة "إليوت" T.S. Eliot (توفي عام 1965م) يجسد بإبداعه في قصائده الذائعة (وبصفة خاصة القصيدة المطولة الأرض الخراب The Waste Land) ومقالاته النقدية التي طابقت شعره في قصائده ومسرحياته ونظّرت لفنه، يعد مرتكزا من مرتكزات النقد الحديث، وإن يكن دعاة الحداثة أقل حفاوة به، وربما أكثر ميلا لتجاوزه. هذا الشاعر الناقد، في صميم عصر النشاط الرمزي والسريالي والعبثي (النصف الأول من القرن العشرين) أدار ظهره لكل هذه الموجات المستحدثة، ووجه سهام نقده إلى الأساس الذي مهد لها، ويرى فيها صورا معدلة، وهو المدرسة الرومانسية، واعتنق مستوى من الكلاسيكية يوشك أن يكون خاصا به، واحتج لهذا المستوى، أو الشكل، بالتحليل الفني والحضاري، كما دعمه بإبداعاته كذلك.



إن النقطة الأساسية التي يبني بها حملته على الرومانسية أننا بعد أن نقرأ قصيدة من هذا الشعر الرومانسي قد نستمتع بها، ولكن هذا الوجدان المستمتع لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية، فقد تكون هذه القصيدة تبدو لنا معقدة، وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التي هزت كيان الشاعر، ومن ثم يرى إليوت أن الشطط في التعبير– الذي تؤثره النزعة الرومانسية– غالبا ما يؤدي إلى الزلل[1] ثم يوضح إليوت ما يعنيه من الكلاسيكية، ويبرز نقطة القوة فيها، فيقول في محاضرة له بعنوان :"ما هو الكلاسيكي؟".

"من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأدب أو السلوك نضج اللغة. ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج في اللحظة التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي، وثقة بالحاضر ويقين بالمستقبل. **أما النضج الأدبي فإنني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تماما كما نحس بملامح الأجداد في شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيه** [2].

أما المصطلح النقدي الذي أضافه إليوت إلى النقد الحديث فهو: **المعادل الموضوعي** Objective Correlative، وهو إضافة لقيت رواجا واعترافا أكثر مما لقيت دعوته إلى الكلاسيكية متمثلة في الإحساس بالماضي، والحرَص على التقاليد التاريخية المتمثلة في إبداع العصور لثقافة من الثقافات، إذ يرى أنه لا مناص من أن يلم المبدع (ومن ثم الناقد) بها إلماما صحيحا قبل أن يقدم على عملية الإنتاج. ولعلنا ندرك الآن لماذا لا نجد اهتماما بهذه الدعوة التي تساند واجبنا في تأكيد الشخصية القومية التاريخية لثقافتنا العربية المعاصرة، ومقاومة التغريب وادعاءات "العولمة". وأما المصطلح الآخر: المعادل الموضوعي فإنه

(1) فائق متى: إليوت: ص 22 – دار المعارف بمصر 1966.
(2) السابق نفسه: ص 23.

يرتكز على أقدم المبادئ الأرسطية التي تحتفي بالشكل الفني الموضوعي، وتقلل من شأن التعبير المباشر عن الذات [وقد أوضحنا هذا] وشرح إليوت لما يريد بمصلحه يوضح هذا، إذ يرى أن الشعر الخالد إنما هو تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني أو الأشياء في العالم الخارجي. **فعواطف الشاعر في ذاتها ليست مهمة، وإنما تأتي الأهمية من "الشكل" أو "النموذج" الذي تتجلى فيه هذه العواطف. وهنا تتأكد أهمية عثور الشاعر على معادل موضوعي تتشكل فيه عواطفه وأفكاره، ويتحقق هذا بالعثور على "موقف درامي" يستطيع به أن يكسب عواطفه "غيرية"، وبذلك يصرفها عن الاستقطاب حول ذاته، ويمنحها قواما كليا إنسانيا** (1). إن هذا العنصر الدرامي في الشعر يوصل إلى خلق الإحساس لدى متلقي الشعر بحياة واقعية، ويكشف عن خصائص اللحظة التي تعكف القصيدة على تصويرها من كافة جوانبها، وليس من جانب واحد، وبذلك يندمج في التجربة الإحساس والفكر، ويرى الشاعر كيف ينشب الصراع بين الخير والشر، لأن الدراما لا تتحقق إلا بهذا التناقض، والواقع أيضا لا يتم إدراكه إلا من خلال التصوير لهذه القوى المتشابكة.

وإذا فإنه من الإنصاف أن تسند الدعوة إلى درامية القصيدة التي يحتفي بها حاليا إلى أقوى من أبرزها واحتج لها وأقام نقده على أساسها وهو إليوت، فضلا عما تمثله دعوته إلى استيعاب تجربة الماضي الثقافي من اهتمام بالأصالة والتميز، بما لا يلغي الذاتية، ولا يتنكر للتجديد.

---

(1) ما ثيسن: ت . س. إليوت الشاعر الناقد (ترجمة إحسان عباس) ص 132، 133، 148 وانظر ما كتبه مجدي وهبة في "معجم المصطلحات الأدبية" عن المعادل الموضوعي.

الفصل الخامس

الرومانسية

جاءت الرومانسية لتعلي من شأن العاطفة، وتحتكم إلى القلب، وتعبر عن أحلام الفرد ومشاعره، وهي في كل هذا تناقض الكلاسيكية، التي حرصت على "عقلنة" المشاعر، واهتمت بما هو عام مشترك، وأهملت النوازع الفردية.

بدأت بواكير الرومانسية منذ منتصف القرن الثامن عشر، ثم ازدهرت مع مطالع القرن التاسع عشر. وقد بشّر بها المفكرون والفلاسفة قبل أن يعتنقها الأدباء.

ومن قبل أشرنا إلى التغير الاجتماعي وظهور المدن، ونموّ الطبقة الوسطى، وما تبعها من بزوغ النزعة الفردية، وقد تركت الحروب الاستعمارية، والثورة الفرنسية بصفة خاصة، وسيطرة نابليون ونهايته، آثارها في تعميق الملامح الرومانسية؛ فالحرية والإخاء والمساواة شعار رفعته الثورة، ودعا إليه المفكرون، واصبح حلم الأدباء. والبطل الفرد الفذ، والوحدة القومية حلم آخر زكاه نابليون، وكذلك أرث سقوطه وتبديد ما بناه شعور الضياع والانطفاء عند جيل الأدباء والشعراء الجدد خاصة.

إن الرومانسية ثورة أدبية، وليست مجرد مدرسة، فإذا كانت الكلاسيكية تتسم بالرسوخ حتى التحجر، فإن الرومانسية – على العكس – كانت ولودا بدرجة جعلت البعض يرى أنها الأم الحقيقية لكل ما جاء بعدها من مدارس الأدب، بمعنى أنها كانت تنطوي على بذور تلك المدارس. **والرومانسية مذهب**

ثوري على المستويين: **الفكري، والأدبي**. فمن ناحية الفكر تقر مبدأ الحرية بغير حدود، إنها من ثمرات الثورة الفرنسية، وانتصار الاستقلال الأمريكي، وغزو مجاهل العالم [الاستعمار] لكشف عوالم جديدة وإخراج أهلها من ظلمات التخلف إلى نور الحضارة [!!]، كما أن الرومانسية تبنت أهداف الطبقة الوسطى وطموحاتها وأحلامها ومثلها، وفي مقدمتها: الحرية والفردية. لقد أصبح الكاتب نفسه من هذه الطبقة الوسطى، وساعدت "المطبعة" على انتشار القراءة، وإمكان الكاتب أن يعيش على دخله من مؤلفاته، لهذا لم يعد يدين بوجوده لرعاية الطبقة العليا، كما كان الأمر في العصر الكلاسيكي [1]. إن الرومانسية- بانتساب الكاتب إلى الطبقة الوسطى واحتمائه بها- أصبحت تعبر عن ذوق جديد، مختلف تماما لما كانت تحرص عليه الكلاسيكية.

أما أن الرومانسية ثورة أدبية، فهذا ما يشهد به تطور الأساليب والأشكال الفنية:

1- فقد أصبحت المشاعر والانفعالات موضع الاعتبار، وأصبح القلب هو الحَكَم والقائد، ونافذة البصيرة الإنسانية. وسيؤدي هذا بالضرورة إلى المبالغة في التخيل، والمغامرة وتصوير التجارب النادرة، وإطلاق العنان لشطحات الروح، تماما كالتجارب الصوفية. ومن هنا كان الحلم بالعالم المثالي، وإشارات الشعراء إلى الاهتمام بالطفولة كتجربة، وأن الطفولة

---

(1) هنا نشير إلى الأثر المباشر للنظام الطبقي في توجيه الإبداع، في حين تكون السلطة والثروة ملكا لعلية القوم فإن الأدباء الذين يستظلون بحمايتهم وينالون عطاياهم لابد سيضعون أفكار ومشاعر ومصالح هذه العلية في اعتبارهم، وستختفي أو تتراجع ذات الأديب المبدع لتخلي المكان لصاحب السلطان. حدثت استثناءات قليلة، كحماية لويس الرابع عشر ملك فرنسا لموليير، صاحب الكوميديات والهزليات الشهيرة التي سخرت من أدعياء النبالة رجالا ونساء ومن أدعياء الدين أيضا، ولكن اتساع القاعدة القارئة، وتغذية المطبعة للحاجة الجديدة للقراءة أسس علاقة جديدة بين الكاتب والجمهور القارئ.

هي طريق بصيرة الوعي حتى عند بلوغ الرجولة،(ويدخل فى هذا الاهتمام بالإنسان البدائى،ابن الفطرة، فهو كالطفل) .

والطفل- عند الشاعر الرومانسي- كان يمثل أحد الجوانب في الشخصية الإنسانية أو أحد إمكاناتها، ففي داخل كل منا " طفل"، وهو رمز البراءة والفطرة النقية.

2- ولم يعد المسرح الفن الوحيد الذي يتربع به الشعراء على عرش الإبداع، بل لم يعد في المقدمة، لقد أخذ الشعر الغنائي مكانته العالية، وأصبح المحك الحقيقي لقوة الشاعرية، ومن ثم برقت أسماء: شيللي، وكيتس، وبيرون، ووردز ورث في إنجلترا، وأسماء: لامرتين، وفيكتور هوجو، وألفريد دي فيني في فرنسا، ومن قبلهم جوتة شاعر ألمانيا الكبير (1). هؤلاء الشعراء كتب بعضهم مسرحيات، لكنهم بنوا مجدهم على قصائدهم الغنائية التي حددت الإطار الرومانسي للشعر بأنه حول الحب، وطابعه العام الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، وقلق الإنسان وتمرده على كل ما يحد من حريته أو يقف في طريق أحلامه، وحلم التسامي إلى تحقيق عالم الخير والعدل والانتصار للحق في الدنيا، أو في العالم الآخر. فالحلم بالمثل الأعلى من صميم النزعة الرومانسية.

3- وكذلك لم يعد الشعر اللغة الوحيدة للتعبير الأدبي، لقد ظهر الأدب النثري،

---

(1) للشاعر الألماني "جوتة" ديوان عنوانه: الديوان الشرقي للكاتب الغربي- ترجمه عبد الرحمن بدوي، ومحتوى الديوان نموذج للنزعة الرومانسية في حفاوة الشاعر بعاطفة الحب، وإطلاعه على الثقافات الشرقية: الهندية والفارسية والعبرية والعربية، واهتمامه بالقرآن وترجمة آيات منه واستعارة أفكار وآداب إسلامية عن الحب ومعنى الاستشهاد.. وهو في كل هذا يصدر عن حلم رومانسي بأن بلاد الشرق هي بلاد البساطة والفطرة والنقاء، وبلاد الإيمان الديني أيضا.

وأصبح له قراؤه [بفضل المطبعة] وفي رعاية هذا التطور الأساسي، ولد الفن القصصي، ولم تعد القصة مجرد حكاية، بل أصبحت ذات أصول فنية، وقد سبقت الإشارة إلى "هلويز الجديدة"-[والوصف بالجدة له دلالته على رفض أنماط السلوك التقليدي] ومع إهمال استبداد العقل بالسيطرة على المشاعر والانفعالات في الشعر، وإطلاق العنان لهذه المشاعر، فقد ظهر الطابع المحلي في الأدب، بصفة خاصة في القصص التي أصبحت تحتفي بوصف الأماكن ومشاهد الطبيعة والشخصيات، ولم يكن لهذا كله مكان في العمل الكلاسيكي، وقد كتب والتر سكوت رواياته التاريخية، مبتدئا ميلاد هذا الفن، بدافع قومي هو تمجيد تاريخ بلاده [إنجلترا] فكان يصف القلاع والحصون والمعارك والفرسان وبطولاتهم، وصفا مؤثرا يذكي المشاعر الوطنية.

ولقد اقتنع الرومانسيون الأوائل بثلاثة أمور أساسية كانت وراء أهم التغيرات الفكرية والأدبية:

الأول: أن العقلانية الكلاسيكية قد طال أمدها، حتى أوشكت أن تقضي على الجانب العاطفي من الحياة، وأن يختفي بسببها دفء المشاعر التلقائي بين البشر تحت ثقل انضباط السلوك والخضوع للذوق العام. لقد أحس الشاعر "بليك" بهذا المعنى بقوة، فعبر عنه في قصيدة "رؤيا يوم الحساب" بقوله "أن الناس يدخلون الجنة، لا لأنهم قمعوا عواطفهم وتحكموا فيها، لأنهم بلا مشاعر، وإنما هم يدخلونها لأنهم قد هذبوا مداركهم، لأن كنوز السماء ليست مرهونة بانعدام العواطف، وإنما هي حقائق فكرية تنبعث منها كل العواطف بلا حواجز في مجدها الأبدي"[1].

(1) الرومانتيكـية في الأدب الإنجليزي ص 95 : ترجمة عبد الوهاب المسيري، ومحمد علي زيد - سلسلة الألف كتاب - القاهرة 1964.
=

هكذا كانت الرومانسية حريصة على التعبير عن العواطف، وعن المشاعر، مما أدى إلى نشاط طاقة التخيل لدى الشاعر، وأهمية الحساسية في التصوير والتعبير. وهذه قصيدة للشاعر "وردز ورث" يتجلى فيها الطابع الرومانسي بوضوح، وهي بعنوان: الوضع الأسمى The Tables Turned:

انهض! انهض! يا صديقي واترك كتبك،

وإلا اعتراك الازدواج

انهض! انهض! يا صديقي ولتصف نظراتك

لم كل هذا العناء والضنى؟

الشمس فوق رأس الجبل،

ضياء رقيق يجدد الحياة، قد بسط

على كل الحقول الخضراء الممتدة،

صفرة الغروب العذبة الأولى.

الكتب! إنها صراع لا نهائي رتيب!!

تعال استمع إلى عصفور الغابة،

ما أعذب أنغامه لعمري،

إن فيها لحكمة أكبر.

ثم أنصت! ما أسعد ما ينشد الدج!

هو أيضا ليس بالواعظ الهين الشأن:

=

والشاعر الرومانسي وليم بليك (توفي عام 1827م) له عدة قصائد مختارة، وترجمة مختصرة في المرجع السابق ص213-238.

تقدم في نور الأشياء،

ودع الطبيعة تعلمك وتهديك.

إن لها عالما من الثروة الميسورة،

يبارك عقولنا وقلوبنا.

حكمة تلقائية تتنفسها العافية،

حقيقة يتنفسها الفرح.

حافز واحد من غابة في الربيع

قد يعلمك عن البشر

وعن الشر والخير

أكثر مما يستطيع الحكماء أجمعون

ما أبدع المعرفة التي تأتي بها الطبيعة،

إن عقولنا المتطفلة

تشوه أشكال الأشياء البديعة،

نحن نقتل لنشرح،

كفانا علما وفنا،

أطو تلك الصفحات العقيمة،

وتقدم معي بفؤاد،

يرتقب ويستجيب [1].

(1) المرجع السابق: ص 126، 127.

هنا نجد الدعوة إلى الطبيعة، وهو شعار رومانسي أصيل، إلى العيش على وفاق معها، واتخاذها معلما وهاديا، في كل مظاهرها، واعتبارها مجلي الجمال الحق، والخبرة الصحيحة، وليس الكتب وأقوال القدماء الجامدة المكررة، إن الحياة هي الأصل والطبيعة مهد الحياة الحق، ولا شيء يعوض الإنسان إذا ابتعد عنها، وفي هذه الدعوة حافز واضح في الاستسلام للمشاعر، وتغذية الروح بالجمال الخالد، ونبذ الجمال [العقلي] الرتيب الذي يأتي عبر الكلمات المصنوعة.

الثاني: العلاقة بين الفرد والمجتمع: ويراد بالفرد هنا الشاعر أو الأديب، وهو موقف معقد، لأن هذا الشاعر الذي نبغ من بين طبقات المجتمع المظلومة يثور من أجل المجتمع، ويتبنى مواقف الدفاع عنه، ولكنه يشعر – في نفس الوقت– أن هذا المجتمع نفسه لا يقدر موهبته وتفرده، ويضع القيود على انطلاق شاعريته وسلوكه. مع هذا لا يدعو الرومانسيون إلى الفوضى الفردية، أو العودة إلى الحياة البدائية– حتى وإن صورتها بعض الأعمال الرومانسية– كنموذج لتناغم الإنسان والطبيعة والذوبان الحالم الآمن بها [عودة الابن إلى الأم الخالدة والعيش على وفاق معها]– بقدر ما يدعون إلى خلق فطري سمح، تشعر فيه الإنسانية بالسعادة والفضيلة. المجتمع– عند الرومانسيين– أحمق، حين نتأمل واقعه، ولذا يسمو الفرد عندهم بمقدار تحرره من سيطرة المجتمع عليه بأفكاره السائدة وتقاليده الراسخة، فالأخلاق الاجتماعية سيئة، والصفاء كله مع أخلاق الفطرة الإلهية.

ويرتبط بالثورة على المجتمع التعاطف مع الفرد فيما يرتكب من آثام أو أخطاء، لأنه إما ضحية للقدر، أو ضحية للنظم الاجتماعية القاسية، إن قصص هوجو [مثل رواية البؤساء] ومسرحيات دي فيني [مثل مسرحية شاترتون [1]]

---

(1) من المسرحيات الرومانسية التي صورت هذه العلاقة المضطربة بين الشاعر وقيم المجتمع السائدة مسرحية شاترتون للشاعر الرومانسي الفريد دي فيني، وفيها يدمن الشاعر الأفيون، =

توضح هذه الجوانب من مواقف الشعراء الرومانسية من المجتمع. وقد يمضي التعاطف مع البؤساء والمضطهدين إلى مدي أبعد، فنجدهم يمجدون التمرد، ولو على القدر، فيثورون عليه من الناحية الميتافيزيقية، وعند بعضهم يظهر الشيطان في تمرده في صورة المعذور، لأنه طرد عن الخير، وكان طرده بقرار قدري هو فيه ضحية [كما يرون] فدفعه اليأس إلى ردّ الشر بالشر، وإلى الإدمان عليه(1). وحين نضع علاقة الشاعر الرومانسي بالمجتمع في ضوء المبدأ الذي يعتبر الرومانسية ثورة، فإن الشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين يعرف الثورة بأنها "افتتاح عهد ثلاث سلطات خلقية: سلطة الحق على القوة، وسلطة التفكير على المزاعم، وسلطة الشعوب على الحكومات".

كولردج.. فيلسوف النقد الرومانسي

قد عرضنا لأمرين كانا وراء أهم التغيرات الفكرية والأدبية التي أحدثها الرومانسيون الأوائل، وهما:

=

ويستسلم لأهوائه، ويعجز عن دفع أجر الغرفة التي يقيم بها، بل يعجز عن إطعام نفسه، ويحمل على المجتمع الذي لا يقدر مواهب الشعراء، ويرى أن من حقه أن يعوله ذلك المجتمع كما يهوى أن يعيش، لأنه يعيش من أجل المجتمع نفسه!! ولعل أثرا من هذه المسرحية ينعكس في مسرحية رشاد رشدي: "لعبة الحب".

شاترتون ترجمها إلى العربية حسن نديم، وقدم لها محمد مندور بدراسة ضافية.

(1) يعقد محمد غنيمي هلال- في كتابه الأدب المقارن- فقرة عن شخصية الشيطان وابتعاده عن المصدر الديني وانتقاله إلى تأملات الأدباء، وبخاصة شعراء الرومانسية، ورائدهم في هذا الشاعر الإنجليزي "ملتون" في "الفردوس المفقود" ثم الشاعر وليم بليك، والشاعر "بيرون" ومن الفرنسيين ألفريد دي فيني وفيكتور هوجو، ومن الشعراء الروس لير منتوف، ومن بين الشعراء العرب اهتم العقاد بالشيطان في قصيدة " ترجمة شيطان".

وفي كل هذه القصائد يضع الشاعر تمرده ورفضه وتطلعاته على لسان الشيطان الذي يبدو نزاعا للاستقلال والحرية، وقوة الحجة، متفرد الشخصية متحديا للقوى التي تفوق قدرته، وهو يشعر أنه طزد قهرا عن عالم الخير، ومن ثم لا يكف عن الشك وطرح الأسئلة.

ينظر ص: 290 - 292.

1- رفض العقلانية الكلاسيكية وتمجيد المشاعر والاستجابة للانفعالات الحرة.

2- توتر العلاقة بين الفرد (الأديب) والمجتمع، فهو يثور من أجله، ويثور عليه في نفس الوقت.

أما الأمر الثالث فإنه في جوهر النظرية الرومانسية، لأنه يتعلق مباشرة بالصياغة للشعر، وبناء القصيدة، وهنا نطرح هذا الموضوع من خلال التعريف بناقد يوصف بأنه أهم ناقد بعد أرسطو، إنه صمويل تيلور كولردج.

ولهذا الناقد قصة طريفة تتصل ببداية حياته الأدبية، وكان صديقا حميما للشاعر الرومانسي وردز ورث، وقد بلغا من توحدهما الفكري والروحي أن اتفقا على تأليف ديوان مشترك، وهو ديوان "الأغاني الرعوية" Lyrical Ballads وكانت مقدمة هذا الديوان التي كتبها وردز ورث سببا في الخلاف، الذي انتهى إلى قطيعة، وإلى توقف كولردج- تقريبا- عن كتابة الشعر، والانصراف إلى النقد، وفي هذا المجال يُعَدّ فيلسوف الرومانسية ومنظرها، وأهم مؤسس للنقد الحديث، حتى مع القول بأن صديقه ألهمه بعض مقولاته المؤثرة [1].

إن هذا الأمر الثالث المشار إليه هو: اهتمام الشاعر الرومانسي بالخيال، وبالصور الشعرية التي تجسد خيال الشاعر، بدرجة تأذن لنا بأن **نعد هذه العلاقة بين الخيال والصورة في بناء القصيدة جوهر النظرية الرومانسية في الشعر، وجوهر ما أضافه كولردج إلى النقد**، وقد تناول هذا الموضوع في كتابه: "سيرة أدبية".

يرى كولردج أن القصيدة تحتوي على نفس العناصر التي يحتوي عليها التأليف

(1) عن تجربة "الأغاني الرعوية" والاختلاف حول ماهية الشعر، ووظيفة الشاعر، ينظر:
محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده.
كولردج: محمد مصطفى بدوي.
الصورة.. والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله.

النثرى ، ومع هذا فإن الملاحظ أن تأثير الشعر أقوى من تأثير النثر ، وهذا الاختلاف بينهما لابد أن يكون اختلافاً فى علاقة الأجزاء بعضها ببعض لتحقيق هدف.

فى التأليف العادي، أو غير الأدبي، يتجه القارئ فيه بسرعة نحو النتيجة العامة، أنه يريد الخلاصة، يسوقه حب الاستطلاع أو الرغبة المتوثبة في الوصول إلى الحل النهائي دون أن تجتذبه الأجزاء المكونة لهذا التأليف. إن ما يحدث في التأليف الأدبي هو النشاط الممتع لعقل استثارته جاذبية الرحلة ذاتها. وهذه القدرة خاصة أو هي في كمالها، متحققة في الشعر، فالشعر يدفع روح الإنسان من كل أطرافها إلى النشاط، وإنه يرتب، ينسق، يتصاعد، يصنع في النهاية كلا منصهرا بقوة الخيال، في كيان مجسد هو القصيدة.

وحين يريد كولردج أن يحكم على عبقرية شاعر، أو منزلة قصيدة، فإنه يوجه اهتمامه إلى العناصر التالية:

1- **إيقاع القصيدة** [البحر الشعري أو التفاعيل] ومدى موافقته لموضوعها، وما يبدو من قوة سير الإيقاع وتنوعه بما يتناسب وتحرك الأفكار في القصيدة. وهذا الإيقاع لا يتولد من الوزن أو التفاعيل فقط، بل من البناء الصوتي للكلمات، وتتابع الجمل أو علاقاتها أيضا.

2- **موضوع القصيدة**، ويحبذ كولردج ألا يكون الموضوع مأخوذا بشكل مباشر من الاحساسات والتجارب الشخصية للمؤلف [الشاعر] ويرى أن امتياز قصيدة من هذا النوع لا يدل- بشكل قاطع- على عبقرية الشاعر وأصالته. من هنا تكون القصيدة القصصية، والشعر المسرحي، أقوى دلالة على عبقرية الشاعر من تجاربه الذاتية المباشرة، إنه في الشعر الموضوعي [القصصي والمسرحي] تتجلى روح سامية لهذا الشاعر أكثر بداهة وأحد وعيا ونفاذا حتى من الشخصيات التي قام عليها العمل الفني. إنه يعرض علينا حالات ومواقف وأفكار، ورؤى وسبحات، فيها الدقة والإثارة والمتعة، دون أن يقحم نفسه كشريك فيها.

3- **الصور الشعرية** [عن طريق المجاز أو رسم اللوحات الوصفية] هي التجسيد النهائي لأية قصيدة، ومهما كانت الصور جميلة فإنها لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلا أمينا، وصورت بنفس القدر من الدقة في كلمات. إنها لا تصبح دليلا على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال مسيطر، أو أفكار مفصلة، أو صور أثارها ذلك الانفعال، أو حينما يكون لها تأثير رد الكثرة إلى الوحدة، بحيث نجد فيها- في النهاية- حياة لإنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته.

في هذا الإجمال يتضح لنا مدى التكامل والعمق في استخلاص العناصر المؤثرة في القصيدة:

الموضوع ومدى تحرره من التجربة المباشرة، والإيقاع والبناء الصوتي وقدرته على تجسيد هذا الموضوع، وأخيرا الصور، التي ينبغي أن تستمد أساس جمالها من كونها ملونة بالموضوع، ومشكلة بالإيقاع، متصلة بكافة الصور في القصيدة، إذ تتجمع أو تجتمع هذه الصور لتعميق الانفعال الأساسي الذي تعمد القصيدة إلى إثارته لدى المتلقي.

لقد وضع كولردج " معيارين للشعر الرائع" نرى أن نختم بهما هذه الفقرة عن جهده النقدي، ذلك لأنهما- فيما نرى- لا يزالان صادقين في تمييز الشعر الجيد، وفي إعانتنا على تعليل مصدر الجودة في هذا الشعر. يقول:

"لقد دفعني غرامي القديم بالبحث الميتافيزيقي إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات يتألف منها العقل الإنساني ذاته حسب قيمتها وأهميتها، وأساس يمكنني أن أقيم عليه آرائي بصفة قاطعة. وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام. وقد خرجت من شتى قراءاتي وتأملاتي بحكمتين نقديتين تتضمنان في نظري شروط الأسلوب الشعري ومعاييره: **الحكمة الأولى هي أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التي تستحق اسم شعر بمعناه الجوهري ليست القصيدة التي منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها.**



والحكمة الثانية هي أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء في المعنى، أم في الارتباطات، أم في أي إحساس ذي قيمة، فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عبارتها... [1].

إن هذين المعيارين يرجعان إلى أساس واحد، وهو أن الشعر صياغة، بناء، وليس مجرد معنى، أو طرفة، أو صورة. فالقصيدة الجيدة تكتسب قيمة جديدة مع كل قراءة، وكل قراءة لها هي اكتشاف جديد فيها، وهذا لا يتحقق بالمعنى أو الخلاصة التي قد نأخذ بها علما مع القراءة الأولى، وإنما يتحقق بفنية الصياغة وأسرار التركيب التي لا تكشف عن عبقريتها إلا مع المحاولات المتجددة، والأمر نفسه يقال عن التعبير عن المعنى في القصيدة بألفاظ أخرى، فالقصيدة تتفوق بما أشرنا إليه (فنية الصياغة وأسرار التركيب) ومن ثم لا يمكن الوفاء بما تقوله بصياغة أخرى بديلة يمكنها أن تعطي نفس الانفعال ونفس اللذة، فلو أمكن هذا لدل على قصور في موهبة الشاعر وقيمة القصيدة.

وبصفة عامة يمكن القول إن الأدب الرومانسي يستحق أن يوصف بالرومانسية حين تتغلب فيه المشاعر، ويهتم بالانفعالات، حين يحلق الخيال إلى بلاد مثالية ينشد فيها تحقيق أحلامه، حين يهفو إلى البراءة، والطفولة، والبدائية، والبطولة. وهو أدب رومانسي إذا اعتصم بروح النظرة الصوفية إلى العالم، أو انصهر في بوتقة تمجيد الوطن والغناء لتاريخه، وهو أدب رومانسي بتمرده على قواعد التعبير وابتكاره للغته الخاصة.

لقد نشطت هذه الجوانب جميعا تحت شعار فردية الإحساس، وخصوصية التجربة الفنية، والاهتمام بالصدق، بهذا المعنى الفردي الخاص.

---

(1) هذا نص ترجمة محمد مصطفى بدوي من كتابه : "كولردج" ص 170، 171- انظر وقارن هذه الترجمة بصياغة عبد الحكيم حسان للفقرة ذاتها في كتاب: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولردج) ص 16، 17- نشر دار المعارف القاهرة 1971.

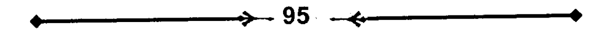
الفصل السادس

الــواقــعيـــة

هناك من يتشكك في اعتبار الواقعية "مدرسة أدبية" ويراها مجرد مرحلة انتقالية بين الرومانسية والطبيعية، هذا ما فعله جوستاف لانسون في كتابه "تاريخ الأدب الفرنسي" حين عرض لفن "بلزاك" الذي يُعَدّ مؤسس الواقعية في الأدب، ربما كان السبب أن الرومانسية تضمنت أهم مبادئ الواقعية، أو بذور هذه المبادئ؛ فالرومانسية رفضت القول بالحقائق العقلية التي نادى بها الكلاسيكيون، ورأت أن الحقيقة نسبية، وخاصة، كما دعت إلى إبراز اللون المحلي في الأدب، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية من خلال العلاقة بين الفرد والمجتمع، والعناية بالحقائق المادية، وازدهر النثر في رعايتها ومن طبيعة النثر أنه أقرب إلى لغة الحياة العادية، كذلك رأت أن الشعر حري بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة، وأن يعرض الحوادث والظروف كما تجري في الحياة.

ولقد تبنى دعاة الواقعية كل هذه الأسس ونموها تحت دوافع فلسفية واجتماعية وحضارية مستجدة، سبقت الإشارة إليها.

وهناك من يعتبر الواقعية مدرسة لها فلسفتها الخاصة، أما الطبيعية فهي مجرد أسلوب أو تفريع على المدرسة الواقعية. مهما يكن من أمر، فإن أدباء الرومانسية وشعراءَها في آخر عهدها أصبحوا مقلدين، غير مهتمين بمراعاة أصول صناعة الأدب، وكأنّ الدعوة إلى "الصدق" وإلى الاهتمام بالمشاعر الفردية وإلى إعطاء الفرصة للموهبة أن تتدفق بعفوية دون كوابح من القواعد الجامدة أو القيم الاجتماعية المسيطرة، تحول دون الاهتمام بالجوانب الجمالية، والصياغة.



ومن هنا كانت الدعوة إلى أهمية العلم، والموضوعية، وضرورة تطبيق أصول الفن، كمحاولة لمقاومة تدهور الأسس الجمالية التي لم تعد تجد من يحفل بها، حتى لقد اعتبر التجميل الأسلوبي أو الصقل اللغوي افتعالا وتزييفا، وأصبح الابتذال والثرثرة حجة مقبولة لإدعاء الواقعية، من ثم حدث رد فعل في ابتعاث النقيض، وقد أدت هذه الدعوة إلى ظهور قضية فنية جديدة، هي ما عرف بـــ "مذهب الفن للفن" Art for arts sake وتحت هذا الشعار بدأ الشاعر ينقل لوحات الطبيعة دون أن يخلطها بعواطفه، وبذل جهده في الاهتمام بالشكل: بالألفاظ والأصوات والموسيقى، والصور المحايدة الهادئة الخالية من الدفق العاطفي.

فالقصيدة عندهم كالذهب بين يدي الصائغ الماهر، عليه أن يضع كل مهاراته في منحها شكلا ونقشا جميلا دون أن يضع عواطفه الخاصة فيها.

وإذا كانت قضية "الفن للفن" ارتبطت أساسا بالشعر، لأنه الأكثر إغراء بالاستسلام للانفعال الجارف، والمبالغة في تصوير العواطف الخاصة، ومن ثم احتاج إلى الكبح، بصياغة هذا المبدأ "الفن للفن" فإنّ الواقعية تجلت بوضوح في الفن الروائي، وفي المسرح، كما أنتجت فلسفتها التحليلية فن القصة القصيرة، الذي لم يكن معروفا، أو مستقرا على أسس فنية جمالية من قبل. ولهذا فإن شعار "الفن للفن" جاء ليعارض الرومانسية، التي لم توجه اهتماما إلى تحقيق الجمال في العمل الفني في ذاته، وإنما صرفت جهدها إلى أن يكون العمل الفني معبرا عن مبدعه، فهو ترجمة ذاتية لعواطفه وأحزانه ونظرته إلى العالم. وقد فهم شعار "الفن للفن" على أنه يعني تحلل الأدب من حدود القيم والآداب العامة، وإهماله للقضايا الاجتماعية والسياسية، جريا وراء التشويق والإثارة، وبذلك عارضوه بشعار آخر هو "الفن في سبيل الحياة" أو "الفن في خدمة المجتمع" وهذا تحريف للقضية وإبعاد لها عن سياقها التاريخي [1].

---

(1) أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات انقسم النقاد في مصر (والوطن العربي فيما بعد) إلى فريقين، يرفع أحدهما شعار الفن للفن، ويتصدره رشاد رشدي، ويرفع الآخر =

فالأدب الواقعي سليل عصر المنهج العلمي والتجريب، واعتبار أن الواقع فيه من الجمال ما لا يحتاج إلى إضافة أو مبالغة. وقد بدأ بلزاك يكتب رواياته من هذا المنطلق بأسلوب عادي، إن لم يكن ضعيفا، وقسوة في تشريح النفس الإنسانية، وتركيز على جوانب الصراع بين المصالح، وما يؤدي إليه تعارضها من سيطرة الشر والجريمة والنفاق وغيرها من الأمراض والانحرافات الاجتماعية.

من هنا لم تكن الواقعية تعني ضرورة أن تكون الكتابة الأدبية بأسلوب أقرب إلى الموضوعية، بعيد عن المبالغة والإسراف في التخيل وحسب، وإنما تعني أيضا الاهتمام بالمجتمع وليس بالفرد، وبالصراع على المصالح، وليس بالعواطف، وبالأنانية وليس بالمثالية. فالأدب الواقعي أدب أزمة يصدر عن واقع الحضارة الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عصر التقدم المادي والرخاء والقوة والمنهج العلمي، وهو- مع هذا- عصر الإلحاد والصراع الاجتماعي الذي لا يعرف الرحمة ولا يتعلق بمثال. ولهذا يطلق مصطلح "الواقعية الأوربية" ويراد به "النقدية" أو المتشائمة"، فهي أوروبية لأنها من صناعتهم، ونقدية لأن هدفها تحليل المجتمع، وقد انتهى هذا التحليل إلى التشاؤم لأنها مجتمعات مأزومة، حققت الرخاء المادي ولم تحصل على التوازن الروحي، فاكتسبت صفتها الأخيرة.. أنها متشائمة.

لقد كان هذا الصراع الطبقي [المصلحي] جزءا من صراع أو قلق أكبر، صادر عن أزمة عدم ثقة، وخيبة أمل في الحضارة الأوربية، التي قامت أصلا على إذكاء روح الصراع والحرية الفردية، لقد تحقق الرخاء المادي والتقدم العلمي، بفضل المستعمرات والإنجازات العلمية، ولكن هذا لم يؤد إلى خلق مجتمع سعيد. لقد ذهب الرخاء المادي إلى طبقة من المستفيدين والاحتكاريين،

=

شعار "الأدب في سبيل الحياة" ويتصدره محمد مندور، وكانت هذه المقابلة بين الاتجاهين افتياتنا على دقة المصطلح النقدي، وتعلقا بالاتجاهات السياسية التي نرى أنها كانت الأقوى تأثيرا في المدرسة الواقعية، وتوجيه محاورها، وتطوير مفاهيمها ومواقفها.

ولم يستطع التقدم العلمي أن يجد حلولا لمشكلات الإنسان الروحية والنفسية. لقد وجدت الواقعية نفسها مدعوة لتصوير هذا المجتمع المأزوم القاسي، الذي يضيع فيه الضعفاء والبسطاء ضحايا للأقوياء، ويتبادل المجتمع النهش كالوحوش، وإن ألبسوا تصرفاتهم الوحشية أزياء الشرعية والتحضر. هذه هي الصورة التي تستخلص من روايات تشارلز ديكنز الذي صور جوانب الحياة في المدينة الصناعية (لندن) وما تنطوي عليه من صراع، في "أليفر تويست" و"أوقات عصيبة" وغيرهما، وما تدل عليه روايات بلزاك عن الحياة في فرنسا، وبخاصة رواية "الأب جوريو" [1]. التي تصور الشهوات وكافة أنواع الجنوح.

ولهذا كله يمكن أن نقول إن **الواقعية تعني: الأدب الذي يجانب الإسراف في التخيل، أو تهويل العواطف والمبالغة فيها، ويأخذ موضوعاته ونماذجه من بين طبقات الشعب وبخاصة الطبقة الدنيا والوسطى، ويصور حياتها في روابطها الاجتماعية، بحيث تبدو مع حرص على إبراز طابع الصراع والنفعية والقسوة في العلاقات المتبادلة بين الأشخاص.**

وقد تعرضت الواقعية الأوربية [أو النقدية- المتشائمة] لتحفظات كثيرة حتى تعددت الواقعيات ما بين رومانسية ونفسية وتاريخية، في مرحلتها المبكرة. ولكن أهم هذه التحفظات المبكرة ما أضافت "الواقعية الاشتراكية" Social Realism من معارضة جذرية في الرؤية الواقعية النقدية Critical Realism منبثقة عن موقف مذهبي يرجع إلى الاشتراكية كما هو واضح من التسمية، ثم ما أضافته الطبيعة Naturalism.

أما ما أضافته- أو تحفظت به الواقعية الاشتراكية- فإنها أخذت على

(1) يضع جوستاف لانسون أدب بلزاك في موقع بين الرومانسية والواقعية، ولعل رواية "الأب جوريو" بصفة خاصة من بين مجموعة "المهزلة الإنسانية" تدعم هذا التصور، فهذه الرواية تصور مجتمع الانحلال والجريمة والتلهف على الثروة بأية طريقة، والانحراف عن الفطرة إلخ. انظر تحليل لانسون للرواية في "تاريخ الأدب الفرنسي" جـ2 ص 341.

الواقعية الأوروبية أو النقدية طابعها المتشائم اليائس من اكتشاف حل لأزمة المجتمع وصراعاته، وهذا بدوره نابع من انعدام الثقة في الإنسان، ومن ثم العجز عن استثارة روح الخير وغريزة التضحية الكامنة في أعماقه.

من هنا نزعت الواقعية الاشتراكية إلى التفاؤل، حتى ربطها النقاد بالنزعة التعليمية الرومانسية، من حيث هي تجميل لواقع قبيح. أما الاشتراكيون فيرون أنه بعد انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا [1917] فإنه لا داعي لليأس، فقد انتهى أو كاد اغتراب الإنسان عن ذاته، وأيضا ربطت الروح الخيرة بالطبقة العاملة التي حققت الإنجازات الاشتراكية - **أما لوكاتش- وهم أشهر النقاد الاشتراكيين المعاصرين- فيرى أن هذه النزعة الروحية المتفائلة صادرة عن طبيعة الشخصية الروسية**، نجدها في أدب "تولستوي" وغيره من أدباء ما قبل الثورة الروسية.

إن الأساس الذي نهضت عليه الدعوة إلي الواقعية هو المنهج العلمي التجريبي الذي لا يعترف إلا بما تدركه الحواس، فالخبرة الوحيدة المعترف بها هي الخبرة الحسية، ومن ثم ينبغي على الأديب ألا يخترع، وإنما يرصد ويسجل، وألا يبالغ، وإنما يدقق ويصف، وألا يتصنع، ويكتفي بأن يترك الحياة تحكي نفسها، وفي رأي الواقعيين أن "الواقع" في ذاته جميل لا يحتاج إلى تدخل بدعوى إضفاء الجمال الفني عليه.

إن ما قدمته الواقعية ليس بالقليل، ولكنه كان في اتجاه "المجتمع" أكثر مما هو في اتجاه "الجمال"، وفي خدمة تصور الواقع المرحلي أو الوعي به، أكثر مما هو في سبيل تعميق الخبرة الإنسانية وكشف المساحات الخفية في الضمير أو اللاشعور، ولهذا كان من اليسير أن تهاجم الواقعية من هذه الزاوية. وإذا كانت الواقعية قد أدت خدمة اجتماعية من حيث هي فرز للطبقات وطبائعها، والمصالح والانحرافات، وأسرارها، في المدينة الكبيرة خاصة، فإن الموجة الاشتراكية العلمية (الماركسية) التي ارتفعت أعقاب الثورة البلشفية واتخذت من آراء ماركس في "رأس المال" ومن شروح وتطبيقات "لينين" في تجربة الحكم

الاشتراكي الأولي، هذه الموجة ذاتها وجدت في الواقعية أداة صالحة لإلباس دعواها السياسية أزياء الفن وجماليات الأدب وشمول الفكر الفلسفي؛ حتى يقول جورج لوكاتش إن الأديب الواقعي الحق يحرص على أهمية السياق الاجتماعي الموضوعي، ومن واجبه أن يحيط بموضوعه إحاطة تشمل كافة جوانبه ليأخذ السياق حقه من الوضوح والإقناع ، ولكي يظهر الارتباط الجدلي بين الظاهرة الجزئية التي يصورها،والرؤية الكلية الشاملة التي تجمع كافة الظواهر في نسق تجميعي خاص، فعلى الكاتب الواقعي أن يعرف كيف تنشأ الأفكار والمشاعر من حياة المجتمع، وكيف تشكل التجارب والعواطف جزءا من الكل المعقد للواقع، وبوصفه واقعا فإنه يرد تلك الأجزاء إلى مكانها الصحيح في الإطار الحياتي الكلي. إنه يبين من أي نطاق في المجتمع تنشأ تلك الأجزاء، وأين تتجه، وهذا يتطلب الوعي بالنفاذ إلى القوانين التي تحكم الواقع الموضوعي، وتكشف عن شبكة العلاقات الأعمق، المتوارية، المتجلية في وسائط، وغير المدركة مباشرة، التي تشكل المجتمع (1).

أما ما أضافته الطبيعية، فهو أن يكون العمل الفني أكثر وفاء للمنهج العلمي، فإذا كانت الواقعية ترى أن الفرد يتشكل بخصائص مجتمعه وظروفه، فإن الطبيعية تحاول اكتشاف مؤثرات أخرى إضافية

تؤثر في صياغة أخلاق الفرد وقيمه، من أهمها العوامل الوراثية، ولهذا لجأ "زولا" مؤسس هذا الأسلوب- إلى الملاحظة والتجربة والتوثيق، وأطلق على روايته "الرواية التجريبية" وكتب سلسلة مقالات يوضح فيها مذهبه مستهدفا أفكار ومناهج العلماء وبخاصة "كلود برنار" الذي ألف كتابا بعنوان "مدخل إلى الطب التجريبي"، معلقا الأمل على طريقته في أن تقدم نموذجا جيدا بخضوعها لروح العلم، وتجنب مبالغات الشعراء وشطحات الفلاسفة.

---

(1) جورج لوكاتش: الواقعية في الميزان (مجلة القاهرة – العددان 171-172) ترجمة أروي صالح وانظر له أيضا : دراسات في الواقعية الأوروبية- ترجمة أمير اسكندر.

ترتبط الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية والطبيعية بأسماء لامعة في عالم الرواية بصفة خاصة من أمثال: بلزاك وديكنز وزولا ودستويفسكي، وجوركي وشولوخوف و موباسان، وتشيكوف، وغيرهم، ذلك أن إبراز العلاقات الاجتماعية بكل تداخلاتها يتاح للكاتب الروائي أكثر مما يتاح للكاتب المسرحي مثلا. ومع هذا فهناك مسرحيات واقعية ناجحة لتشيكوف، ولجوركي، وأونيل، وبرنارد شو، وأرثر ميللر.

وأخيرا نذكر أن الواقعية مصطلح توصف به فنون النثر كالقصة، والمسرح، ومن الصعب أن نصف به الشعر، ففي وصف قصيدة "بأنها واقعية" تناقض واضح، لأن الشعر يقوم على مفارقة الواقع. مع القدرة على الإيحاء به. مع هذا كان للواقعية أثرها على الشعر البرناسي، وهو مصطلح تاريخي يدل على إحدى خصائص الواقعية، دون النص عليها، حيث ينقل الشاعر لوحات الطبيعة، ويجسد مشاهدها في صور بلاستيكية لا يخلطها بعواطفه، وبذلك يكون الشعر أقرب ما يكون إلى الصور المحايدة، الموضوعية، التي تتجسد من خلال الصياغة، وليس من خلال الإحساس الخاص بالشاعر.

وفيما بعد الحركة البرناسية في الشعر، ربما اهتم الشاعر بالواقع في صيغة العناية بالتفاصيل، وبالاتجاه نحو التجارب الحياتية اليومية، وبرسم المشاهد المألوفة التي تكتسب إثارتها الفنية من دقتها وذكاء الملاحظة، وليس من غرابتها. وهنا يمكن أن نستعيد مقاطع مطولة من قصيدة "إليوت" المشهورة:"الأرض الخراب" وبعض قصائد صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول:"الناس في بلادي" قبل أن يتجه إلى اللغة والصور الصوفية في دواوينه التالية. إن القصيدة التي يحمل الديوان اسمها صريحة الانتساب إلى الواقعية، وتسود النزعة الواقعية في الديوان عامة، وفي قصيدة "الحزن" خاصة، وهذا المقطع الأول منها يشير إلى اتجاه عمل الموهبة فيها:

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح

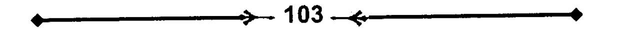


وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت
....

الحزن عنوان القصيدة، وصور الضياع مهيمنة على نقلاتها، والعناية بالتفاصيل التافهة التي لم نتعود أن نعتبرها من مكونات الشعر تأخذ مساحة واضحة، والتشاؤم فيها يشمل كل شيء، يبدأ اليوم بانقباض مستكن، في صباح مجهد ويوم شاق عسير، وتسلية فارغة تفتقد الإيمان والتعاطف الإنساني، حتى إذا جاء المساء هيمن حزن ضرير، وتجسد الضياع وشعور العجز حتى عصف بفكرته عن الحياة ذاتها... "جميع ما فيها مقيت".

وللشاعر صلاح عبد الصبور وقفة مع قصيدته هذه في كتابه: "حياتي في الشعر" وقد ذكر أن بعض أصدقائه تهكم على إشارته إلى الشاي والنعل المرتوق، مما حمل الشاعر على التفكير في مشكلة اللغة الشعرية، وهو يعترف بأنه (في قصيدته هذه وربما في قصائد ديوانه الأول عامة) متأثر بما دعاه "جسارة إليوت اللغوية"، لأن موروثنا الشعري العربي عودنا على أن تكون لغة الشعر منتقاة منضدة "تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج"، غير أن عبد الصبور قرأ قصيدة إليوت الشهيرة: "الأرض الخراب" التي يصور فيها فتاة لندنية، عاملة فى متجر كبير، ولكن حياتها تفتقد الأمان والجمال، ومسكنها يفتقد الذوق، ومداركها المحدودة تجعلها تعيش في سطحية وعجلة، إن إليوت يصور لحظة وصول العاملة غرفتها:

والتايبست إلي بيتها في موعد الشاي لتنظف المائدة
من بقايا الإفطار، ولتشعل الموقد، وتخرج الطعام
من علب صفيح.
لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط
أطقمها الداخلية، وهي تجف، إذ لمستها
أشعة الشمس الغاربة
وتكومت على الأريكة (التي تتخذها سريرا في الليل)
جواربها، وشبشبها، وقمصانها، ومشداتها.



يعقب صلاح عبد الصبور على هذا المقطع من "الأرض الخراب" قائلا: إن هناك ألفاظا لم (نعتاد) استعمالها في الشعر (التايبست- الشاي- علب الصفيح- الغسيل المنشور...إلخ) ولكنه يرى أنها الكلمات الوحيدة التي تستطيع نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر [1].

إن هذا الارتباط بين الواقعية بمستوياتها وأساليبها وبين الأيدولوجية السياسية قد أغنى الفكرة من جانب، من حيث تنوعت اجتهادات تأصيل منظورها الأساسي وهو العلاقة بين الأدب (أو الأديب) والمجتمع، ومفهوم المجتمع ذاته. وكيفية تشكيل هذه العلاقة بما يتوافق وبناء هيكل قصصي يفي بمطالب الفن، ولكن هذا الارتباط الأيديولوجي أضعف الواقعية، بإلحاحه على القضية الاجتماعية، والهادفية، وما يستوجب هذا من مستوى لغوي ينتسب إلى جماهير القضية الاجتماعية بكل ما لأفقهم من حدود قريبة. وهذه الجوانب الضعيفة، وليس الأسلوب الحيادي أو التعلق بالمنهج العلمي التجريبي، هو الذي فتح طريق النقيض، أو النقائض الماثلة في المدرسة الرمزية وما تفرع عنها، بل فتح الطريق إلى واقعية مختلفة (الواقعية السحرية مثلا) تصبح بها واقعية ديكنز وبلزاك غريبة عنها. مع هذا نشطت في النقد مفاهيم جديدة بفعل هذه الواقعية، عن:

1- حدود الواقع وهل هو المادي أو النفسي والروحي.

2- "العينة" الاجتماعية المحدودة كمصدر للتحليل الكلي.

3- "العينة" و"الزمن" واكتشاف القصة القصيرة.

4- الحبكة، والتنويع فيها، أو إهمالها.

5- الرواية النهرية الانسيابية من منظور الفرض العلمي.

---

(1) حياتي في الشعر (الأعمال الكاملة - صلاح عبد الصبور) ص 129، 130.



الفصل السابع

الـرمــزيـــة

يمكن أن نقترب من معنى الرمزية بأن نعرف ما تمردت عليه وما رفضته، لقد سئمت الوقوف عند الأشياء المحسوسة، والغرق في التفاصيل المادية التي حرص عليها الواقعيون والطبيعيون، تلك التفاصيل التي تهدف إلى إعطاء معلومات ونقل أفكار محددة، كما كانت الرمزية ضد السرد والتقرير والخطابية، وضد القوالب الجاهزة الجامدة.

يمكن أن نذكر أن الدافع وراء هذه الضديات ما انتهى إليه الأدب الواقعي والطبيعي من ابتذال وتفاهة وجمود، ثم نشاط فلسفة برجسون (توفي 1941م) التي اعتبرت "الحدس Intuition" جوهر نظريته في المعرفة، واتساع الاهتمام بعلم النفس وما بدأ يكشف عنه من تداخلات وأسرار العالم الباطني، عالم اللاشعور [وحين يبالغ الرمزيون في تعميق أسلوبهم فإنهم يقاربون السريالية، التي تعتبر من الإسراف الرمزي].

إن المثل الأعلى للشاعر الرمزي هو الموسيقى، لأنها لا تشتمل على مضمون محدد ولا تحيل إلى معنى ، إنها تكتفي بإثارة حالة وجدانية، وتنبه الإحساس لمشاعر غامضة متداخلة بما يتجاوز قدرة اللغة المعجمية ذات المعاني المحددة. لهذا تناسب الرمزية الشعر، أكثر مما تناسب الفن القصصي، ومن المؤكد أنها لا تناسب المسرح، المسرح يحيا بالواقع وبالوضوح، والرمزية ضد الواقع والوضوح، ومع هذا سنجد مسرحيات تحمل شارة الرمزية، ولا يذكر



لانسون في هذا السياق غير شاعرين من شعراء المسرح الرمزي، في الأدب الفرنسي على اتساع مساحته، أهمهما "ميترلينك" الذي تذكر مسرحيته "بلياس وميليزاند" (عام 1892م)، كمحاولة لفرض الرمزية على المسرح، وكما نعرف فإن فن المسرح يعتمد فى عروضه على الفعل والحركة والعبارة المحددة، فى حين أن الرمزية، على عكس هذا- تجد فرصتها في عالم الأسرار الميتافيزيقية والأحلام، ومناطق ما تحت الوعي (اللاشعور) [1].

أما **الرمزية في الرواية** فإن لها طرائق شتى، منها أن تأخذ صيغة "**الأمثولة**" كما نجد في القصص على لسان الحيوان، فالشخصيات حيوانية، والمعاني والدلالات إنسانية، وقد تأخذ صيغة **الواقع المقترح البديل،** كما في أدب المدينة الفاضلة، وما ينهج نهجه، ومن هذا النوع رواية "صح النوم" ليحيي حقي"، وقد تلبس الشخصيات والأحداث إزياء واقعية، وتحمل ومضا ودلالات رمزية لنوع آخر من القضايا، كما نجد في رواية "الطريق" لنجيب محفوظ، فالمستوىٰ الواقعي عن شاب منحرف النشأة أهملت تربيته، ومن قبل يحمل إمكانات وراثية متضادة، يحاول أن يجد لنفسه مكانا يقبله به المجتمع عضوا فيه. ولكن العوامل السلبية الموروثة والمكتسبة والمشكلات المعقدة التي تواجه سعيه تغلبه على إرادته الهشة فيتورط في جريمة قتل، ويساق إلى السجن محكوما عليه

(1) كتب ميترلينك مسرحية بلياس وميليزاند قائلا إنه يعبر عن سر الحياة الرهيب، والقلق النفسي، ولذلك ينتقل بأبطاله إلى عالم غير مادي، وكأنهم دمي أو شخصيات وهمية فى قصة عن الجن. وخلاصة حكاية المسرحية أن جولو- أكبر حفيدي الملك- رأى في الغابة فتاة جميلة سحره حسنها، ولم تبادله غير كلمات غامضة، ولكنه أخذها إلى قصر جده، وتزوجها.. هذه الفتاة هي ميليزاند، التي ما إن رأت الحفيد الأصغر للملك، واسمه بلياس حتى أحبها وأحبته حبا طفوليا ساذجا عذبا، فطن له جولو، فتملكته الغيرة، وحين رآهما يستغرقان في قبلة وداع في ضوء القمر يقتل بلياس، وتجرح ميليزاند ... لتستمر غامضة رقيقة كما بدأت. وقد ترجم هذه المسرحية إلى العربية محمد غنيمي هلال عام 1963- وقدم لها محمد مندور. وانظر: تاريخ الأدب الفرنسي: جـ2 ص 503 - 505.

بالإعدام. **أما المستوى الفلسفي الرمزي** لهذه (الحكاية) فهي المصير الإنساني المتطلع إلى إرادة الخير، والمتورط في جاذبية الشر. والخير والشر في الكيان البشري ماثلان في فطرة الإنسان، فهو من روح وطين، وماثلان في المجتمع أيضا، وفي حركة الحياة ذاتها. وإن صابر الرحيمي، ابن المرأة المتمردة بسيمة عمران، والرجل العظيم المجهول المعلوم/ سيد سيد الرحيمي، هو الإنسان نفسه، المحكوم في سعيه الدنيوي بكل ما تثقل به التجربة الغيبية والاجتماعية كاهلة من أعباء تضعف إرادته وتدفع به إلى الجريمة، وهو وإن تردى في الجريمة فإن الحلم بالخلاص والانتماء إلى الشرعية لا يغادر ضميره وتطلعه [1].

إن تجلي الرمزية الحقيقي يجد فرصته في الشعر أكثر مما يجدها في الرواية، وبنسبة أقل إلى حد الندرة: في المسرح.

الأحلام والموسيقى هما ركيزة ما يطمح الشعراء الرمزيون إلى تجسيده في قصائد قادرة على النفاذ في عالم الأحلام الغامض بوسائل لغوية مموسقة توحي بالطبيعة الخاصة لتلك الأحلام، فالشاعر الرمزي لا يرسم الأشياء بقدر ما يمحو معالمها، إنه مثل الرسام الانطباعي [المعاصر له] الذي يميع معالم الأشياء وسط انعكاسات الضوء، فالشعراء الرمزيون اقلعوا عن تصوير الأشياء الثابتة، والزوايا البارزة، والأحجام الكثيفة للأشياء، وإن حرصوا على التعبير عن المظاهر العابرة للساعة الراهنة، وعن خلجات الحياة التي تومض في حركة دائبة- وبقد ما تكون هذه المظاهر والخلجات معبرة عن العالم المجرد من المادة، فإنها تكون معبرة عن الحالة العاطفية لأحد الشعراء أو عن فكرة من الأفكار.

---

(1) عن "رواية صح النوم" ينظر ما كتبناه عنها في : الريف في الرواية العربية: الفصل الرابع: "الريف بين اليوتوبيا والرمز" وقد ألف يحيي حقي روايته عام 1954. أما الطريق فقد كتبها نجيب محفوظ عام 1964م، وفي دراستنا عن "الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفزظ"أوضحنا المستويين في قراءة الرواية وقيمة الرمز الفلسفي فيها. ينظر الفصل الثامن بعنوان "الطريق.. بين النجدين" ص 335 - 358.

كيف يحقق الشاعر هذه الرمزية في شعره؟ لقد عرفنا ما يتجنبه، وعرفنا حرصه على تحقيق عنصر الموسيقى في اللغة والإيقاع، وقد بالغ الشاعر الرمزي في خلق المواءمة بين الشعور والإيقاع حتى أهمل الوزن الشعري تماما، وكتب الشعر المرسل،وقصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، وقصيدة النثر، كي يحكم سيطرته الكاملة على مفردات صوره من حيث تركيبها الصوتي وامتداد الجملة وعلاقتها بما يجاورها. أما الخاصية الأسلوبية الأساسية لتحقيق الرمزية فإنها تعتمد على أمرين:

الأول: التدرج في الكشف عن موضوع القصيدة شيئا فشيئا، بحيث يوصلنا تتالي الأبيات في النهاية إلى حالة مزاجية أو عاطفية معينة، ليس منصوصا عليها في بيت معين أو جملة، لكنها تستحكم أو تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات، فالشاعر الرمزي يرفض تسمية الأشياء بأسمائها، لأن هذا التحديد- في رأيه- يقضي على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من القصيدة، إذ أن هذه المتعة متضمنة عملية الكشف التدريجي عن الشيء المقصود. إن هذا يعني أن الغموض سمة أساسية في الشعر الرمزي. ولكن الغموض غير الإلغاز أو الاضطراب الفني، إن القصيدة الرمزية لابد أن توصل عن طريق اللمح والإيحاء بالصور والإيقاع إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب بما في القصيدة من أفكار وعواطف، وذلك بأن يعيد المتلقي خلقها (1)، [ربما يعيد ترتيبها] ليصل في النهاية إلى ما أراد الشاعر أن يعبر عنه من خلال الرموز.

(1) وقد أفاد الناقد الإيطالي امبرتو إيكو من مبادئ الرمزية واستثمرها في وضع نظريته في الاتصال، فالقارئ، أو المرسل إليه هو الذي يفعل النص، والكاتب أو المرسل ينبغي أن يترك في النص مساحات من الفراغ السلبي يقوم القارئ بتأويل السياق ليتمكن من ملئها. انظر كتابه: القارئ في الحكاية : ص 61 - 63.
وعن الرمزية ينظر كتاب "الرمزية" تأليف تشارلز تشادويك- ترجمة نسيم إبراهيم يوسف.

وهذه القصيدة بعنوان "كآبة" للشاعر الرمزي الفرنسي "بودلير". من ديوان "أزهار الشر" توضح ما نريد:

في غضبة إله المطر على المدينة
يصب فيضانا من الصقيع والظلمة
على السكان الواجفين في المدفن القريب
وموجات من الموت على الضواحي الملفوفة في ضباب

تحاول قطتي أن تجد لها مكانا لتستريح
فتثني وتلف جسمها النحيل العليل
وروح شاعر قديم تحلق فوق قمم الأسطح
مع صوت حزين لشبح يرتعش.

جرس الكنيسة يدق ولوح خشبي مدخن
يفح مع صوت أنين الساعة يتردد
بينما في مجموعة من أوراق اللعب البالية
نبوءة كئيبة لعرافة شوهاء.

الولد حارس القلب الجميل وفتاة البسطوني
يتحدثان في برود عن حبهما الذي مات منذ زمن طويل.



حين نراقب تطور مراحل هذه القصيدة سنجد صورا متتابعة للكآبة: المطر والصقيع والظلام والموت في المقطع الأول، القطة العليلة الضائعة تناظر روح شاعر حزين تحول إلى شبح في المقطع الثاني. الحركة [التي هي رمز الحياة] تعلن عن الموت: جرس الكنيسة يدق والساعة تئن.. ونلاحظ أن هذه المقاطع ليست متصلة المعنى، لا تحكي شيئا واحدا مستمرا لكنها تعطي- من خلال اللوحات المرسومة- إيحاء غامضا ثابتا، يحتاج إلى خيال القارئ ليملأ الثغرات بين اللوحات الثلاث، ثم يأتى في نهاية اللوحة الأخيرة. المؤشر الذي يكشف عن المعنى أو الشعور الذي تدور حوله القصيدة في الواقع، إنه عند هذه الكلمات الأخيرة فقط نتحقق تماما من الغرض من كل الصور السابقة، بأساليبها المختلفة، هو أن تجعل القارئ يشعر بيد الموت الباردة التي هوت على الحب بين الولد والبنت في أوراق اللعب [الكوتشينة] وهو ما قد يمثل العلاقة بين بودلير وسيدته المحبوبة [جين دوفال] وتشير إلى العيش البائس الذي يعيشه بعد أن مضت فترة طويلة، منذ أن مات فى حبهما كل دفء، وكل معنى [1].

الثاني: السعي إلى اكتشاف لغة خاصة، بدوافع الحرص على تجنب الخطابية، والاستسلام للمألوف، فإن الشاعر الرمزي يحقق الغرابة والغموض وعدم التحدد بأن يصنع لغته الخاصة، معتمدا على ما أطلق عليه "بودلير: التراسل" "أو "تراسل الحواس"Correspondence [2] أي إلغاء الحواجز

(1) تشارلز تشادويك: الرمزية: ترجمة نسيم إبراهيم يوسف: ص 54، 55.

(2) للشاعر الفرنسي بودلير- وهو السابق إلى الأسلوب الرمزي (توفي عام 1867م) قصيدة بهذا العنوان نفسه، وبهذا ترجمه محمد غنيمي هلال إلى مصطلح. أما مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب- فقد ترجم الكلمة إلى: تطابق، أو توافق، وهو يعني بالتطابق ما أراده بودلير في إطار النظرية الرمزية: أن المشاعر الإنسانية إن هي إلا رموز واضحة لحقيقة جوهرية خفية، وهذه الحقيقة يمكن أن يعبر عنها بمشاعر مختلفة بعضها عن بعض تماما، فهناك توافق وتداخل بين المشاعر المختلفة عند الإنسان، وإن من أهم وظائف الشعر إبراز هذا التوافق والتعبير عنه بلغة رمزية قابلة للإدراك. أما التوافق فيعني في النظرية =

الوهمية بين الحواس، وبذلك تعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، لتوليد احساسات تغني بها اللغة الشعرية ولا تستطيع اللغة الوضعية المعجمية التعبير عنها، ولهذا نجد في قصائد الرمزيين تعبيرات مثل: النهار الرحب- القمر الشرس- الشمس المرة المذاق- السكون الناعم- الضوء الباكي- الأسماك الفضية.

ولنتأمل هذه القصيدة وهي أيضا للشاعر الفرنسي [الرمزي] شارل بودلير من ديوانه "أزهار الشر" وقد صدر عام 1887 [أي في صميم عصر الواقعية، ولكنه من الأعمال المبكرة إلى الرمزية] والقصيدة بعنوان "الرائحة المسكرة":

عندما أغمض عيني في ليلة من ليالي الخريف

أشتم رائحة صدرك الدافئ

وأرى شطآنا سعيدة تمر

مضيئة بأنوار شمس رتيبة

جزيرة وهبتها الطبيعة

شجرات فريدة، وأثمارا شهية

ورجالا أقوياء مشرقي القدود

ويقودني عطرك إلى أجواء ساحرة

=

الجمالية أن الفنون مرتبطة بعضها ببعض برباط يدركه الحس، وقد لا يدركه العقل، وذلك لاشتراك الفنون في تراث من قواعد الإبداع ومحاكاة الواقع. وقد ترجم الشاعر إبراهيم ناجي ديوان "أزهار الشر" إلى العربية، ونشر أكثر من مرة.

فأرى ميناء مملوءة بالشراع والصواري

ومراكب مثقلة بما حملت على الموج

وهناك عطر التمر الهندي الأخضر

يملأ الهواء ويعطر أنفاسي

فيختلط في روحي مع غناء البحارة

هنا – في هذه القصيدة – نجد الحلم والاسترسال فيه، وسيولة الصور، والتداعي النفسي اللاشعوري الذي يجمع بين أطراف متباعدة، ولكنه يكثفها حول لحظة إذ يتذكر حبيبته، فينبض الوجود بالحياة والحركة والبساطة والجمال.

إن "بودلير" هو الشاعر الأسبق، أو الأكثر شهرة، ولكن الحركة الرمزية في فرنسا شهدت عددا كبيرا متميزا من الشعراء الرمزيين، في مقدمتهم: فرلين، ورامبو، ومالارميه الذي يصفه بعض شعراء الرمزية [1] بأنه بلغ أقصى الممكن (المثالي) بالنسبة للشعر الرمزي. إن مالارميه ينتمي إلى هذه الرمزية المتجاوزة التي سنعرف، وجوهرها الحلم بالمثال، وبهذه الرمزية المتجاوزة استطاع أن يتغلب على عدميته بأن يرى العالم المثالي الذي يحلم به وراء الفراغ العقيم. إن اللانهائي يكمن في اللاشيء، ومهمة الشاعر كما يراها– أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى يخلق نوعا من الفراغ في داخل نفسه، تتدفق وتتلألأ في هذا الفراغ صور العالم اللانهائي الكامن في اللاشيء. لقد كتب مالارميه لأحد أصدقائه يقول: "لقد أصبحت الآن متجردا عن شخصيتي، لم أعد ستيفن مالارميه الذي تعرفه، ولكن مجرد وسيط يستطيع العالم الروحي من خلاله أن يصبح

(1) جاء هذا الرأي على لسان الشاعر الرمزي بول فاليري، الذي هجر الشعر لهذه الذريعة، واتجه إلى الفن والفلسفة في فترة مبكرة من شبابه.

مرئيا، يتشكل وينمو من خلال من كان أنا" (1).

وأخيرا نعرف أن "الرمز" غير "الرمزية" فالرمز يأتي بمعنى الإشارة، وبلاغيا يمكن أن يتحقق في الكناية [أصلا ، ويمكن التوصل إلى معنى الرمز بالتشبيه والاستعارة كذلك] هذا لأن الرمز يعني استبدال شيء بشيء يدل عليه، وليس هذا معنى الرمزية كما علمنا الآن، الذي يمكن أن نجمله في أنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة، وصور ملموسة، ولكن باللمح والإضمار وسيولة الصور الغريبة، التي تنتج في مجموعها شعورا وانفعالات يوحيان بما عليه الواقع، ويقربان فكرته دون أن تتحدد.

هناك مستوى آخر للرمزية، هو ما يطلق عليه: **الرمزية المتجاوزة،** أي التي تتجاوز الذات- ذات الشاعر- إلى العالم الخارجي، إلى الحلم بالمثال، الحلم بالكمال، وهذا المدى للرمزية نجد أساسه في فلسفة أفلاطون حين تحدث عن نظرية المثل، التي تجعل من شواخص العالم المحسوس مجرد صورة مصنوعة لأصل ثابت هو الصورة الذهنية للشيء.

إن فكر أفلاطون- بنزعته الصوفية الانفعالية- كان يدافع عن المبدأ: "الثبات" ضد "التغير" وعن "الوحدة" ضد "التعدد". هكذا رأى أن صورة الكرسي واحدة ثابتة في الذهن، وهو الكرسي الحقيقي الوحيد، أما الكراسي التي يصنعها الحرفيون فإنها مجرد صور. إن الشاعر الرمزي (المتجاوز) يتوق إلى تجاوز الواقع، والاستعلاء على تفاصيل الحياة، ليصل عن طريق الروح وشطحات الخيال- إلى الروعة الكامنة فيما وراء الحياة، وهنا تكون استجابة القارئ للقصيدة في ذروة كمالها، لأن هذا القارئ [بتأثير من تجربته، وبتوجيه من

(1) تشارلز شادويك: الرمزية: ص 97، 98.

تسلسل مراحل القصيدة] يشعر بأنه وحيد معزول ضعيف في هذا العالم الواقعي المضطرب المتناقض، ومن ثم يشتاق إلى عناق الرحابة والانطلاق في عالم مثالي بلا متاعب... بلا حدود.

إن بودلير وأتباعه هم الذين رفعوا الشاعر إلى مرتبة العراف أو النبي [سبق أفلاطون إلى هذه الفكرة في تصوره لمصدر الشعر وأنه إلهام من الآلهة] ولهذا يتحدث رامبو عن الشاعر الملهم، أي أنه مزود بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء في عالم الواقع، ويذهب إلى الجوهر الخبئ في العالم المثالي [هذا يتطابق ونظرية المثل عند أفلاطون] من هنا أصبح هدف الشعر أن يخلق للقارئ هذا العالم المثالي، الجوهري، المختفي وراء صور الواقع، وذلك بتحويل الحقيقة المادية تحويلا عميقا عن صورتها المألوفة لنا. ويعبر مالارميه عن هذا الهدف حيث يزعم أنه في شعره لم يخلق أية زهرة حقيقية، ولكنها الزهرة التي لا تجدها في أية زهور في هذا العالم الدوني، وهي أيضا الزهرة بمعناها الجوهري، ويقول في موضع آخر: إن الهدف الأساسي للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص، الذي لا تشوبه أية شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التي تحيط بنا.

هنا يبدأ الشاعر من الحقيقة المادية أو الواقع ليتجاوز إلى عالم الجواهر، عالم المطلق، عالم المثال.

إن بودلير هو الاسم الأكثر شهرة عالمية كشاعر رمزي أثر في الشعر الأوربي، ومن ثم أشعار العالم، ولكن إذا وضعنا أصول الرمزية في بؤرة الضوء فإن شعر مالارميه يكون "خلاصة الحركة الرمزية ومجدها" [(1)]، وتقول



(1) العبارة منسوبة إلى سير بورا (الهامش رقم 2 من ص174): انظر أنا بلكيان: الرمزية: ترجمة الطاهر أحمد مكي.

أنا بلكيان موضحة المبدأ الرمزي الذي دعا إليه مالارميه وهو أنه "دائما يجب أن يكون في الشعر غموض" فتقول: عندما يتهمون شاعرا بأنه غامض، فإنهم في الواقع يقولون عنه إنــه ليس صحفيا، وطبقا لمالارميه فإن الشاعر حين يروي أو يصف كصحفي، وبالتالي يكون واضحاً، فقد تخلى بسبب هذا الوضوح عن نفسه عن أن يكون شاعرا، وما يدعوه "غامضا" هو اعتراف من الجمهور بالمعنى الخفي، وهو الفارق القوي الوحيد بين الشعر والنثر فيما يرى مالارميه[1].

هكذا يضع "مالارميه" الحد الفاصل بين الشعر والنثر، فالغموض والوضوح هو العلامة المعلنة، وإذا كانت "الموسيقى" علامة أخرى فإنها تتبع من الغموض ذاته، ذلك الغموض الذي يتجلى في البناء اللغوي، والصور المجازية، وأكثر ما تحقق الموسيقى في وحدة الإيقاع، فقد كتب مالارميه قصيدة النثر أيضا، وقد ظلت الصور النادرة المبتكرة من أهم منجزات الرمزية، ومن أهم ما انتج شعر مالارميه بصفة خاصة، وهل نجد مثل هذه الصور العبقرية عن "الملل" في إيجازها وجمالها:

الشهوة حزينة، وا حسرتاه!

وأنا قرأت كل الكتب

لقد كثف في بيت واحد كل معاني الملل، لا يجد عزاء في لذاذات الجسم أو مباهج العقل. أما التأمل الباطني الهارب لدى الفتاة هيروديا فإنه يصوره على لسان مربيتها: **الطفلة لآنذة بقلبها الثمين مثل أوز عراقي أخفى عينيه في ريشه!!**[2].

(1) السابق نفسه: ص 149.

(2) السابق نفسه ص 135، 137.

ومن المتوقع أن الرمزية المتجاوزة التي تحمس لها مالارميه لا تظهر في البيت، أو الأبيات المقتطعة من القصيدة، ولهذا نقتبس له هذه القصيدة، وهي بعنوان: سوناتا رمزية عن نفسه [1].

الأصابع المرتفعة لتمثال من العقيق،

يرمز جسمه المنحني لمعاناة الشاعر،

يرفع بين يديه في الظلام شمعة

يحرق فى لهيبها الشاعر (الذي هو العنقاء بين الرجال)

مخطوطات محاولاته الشعرية الأولى غير الناجحة.

ليس هناك من شيء في جنبات الحجرة الخالية

لجمع رماد هذه الأحلام

ليس هناك حتى من قوقعة بحرية

(رمز انبثاق شيء من لا شيء)

هذا الشيء الفارغ التافه الذي يسمع فيه صوت البحر

قد أزاله صاحب الحجرة الذي قرر آسفا أن ينهي حياته كشاعر

ولكن بالقرب من النافذة المفتوحة نحو الشمال..

توجد مرآة ذهبية الإطار، محفور عليها أشكال وحيد

(1) السوناتا:sonnet شكل من أشكال القصيدة الغنائية، وهي من أربعة عشر سطرا دائما ونظامها الداخلي يختلف ما بين شاعر وآخر، وهي أقرب لإلى نظام الموشحة في الشعر العربي يراجع:الصورة والبناء الشعري: ص197

القرن، يبدو في الضوء الذابل للشمعة مهاجما لعروس

البحر التي سقط جسدها العاري وغاص تحت سطح زجاجي

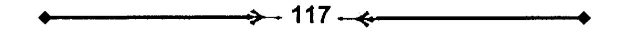
وفي فراغ هذه المرآة ومن قرب إطارها تنبعث أطياف

النجوم السبعة في مجموعة الدب الأكبر.

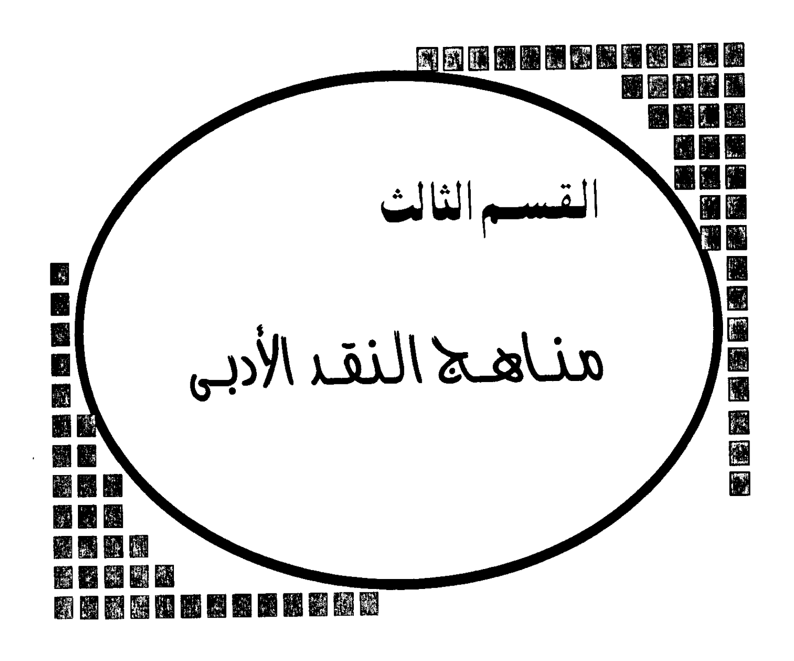
يعكف تشادويك على هذه السوناتا، ليكشف أسرار تركيبها، وهي في رأيه قصيدة وصفية ولكن عنوانها "سوناتا رمزية عن نفسه" يستدعي صورة الشاعر ماثلة في مالارميه نفسه، كما تستدعي أفكاره الأساسية عن الفراغ، أو اللاشيء، الذي يقبع فيه أو خلفه العالم المثالي. إنه يشير إلى الحجرة الفارغة، وهي صورة رمزية لعقل الشاعر نفسه:

« وهي في الحقيقة طريقته لخلق الفراغ الذي يتحدث عنه داخل نفسه، فهو لا يقارن ضمنيا بين عقله والحجرة الفارغة، ولكن هذه الحجرة قد أفرغت حتى من رمز الفراغ نفسه (لا توجد حتى قوقعة بحرية فارغة) فإنه باستثناء ضوء الشمعة المرتعش نجد أن الشيء الوحيد في هذه الحجرة الرمزية هو مرآة، وهي أيضا في ذاتها لا وجود لها، وإنما فقط تعكس وتحدد معالم الفراغ ».

إن الفكرة المؤكدة في القصيدة هي "العدم" الذي تنبسط صوره على ثلاثة عشر سطرا من السوناتا، فإذا بلغنا السطر الأخير نجد تغيرا سحريا مفاجئا حيث نجد على سطح المرآة الفارغ المتجه شمالا عبر النافذة المفتوحة يبدأ في الظهور رمز اللانهائية المتمثل في (كوكبة من النجوم الضخمة التي تهيمن على السماء من ورائها).



لقد فتحت "الرمزية" الطريق إلى الغموض في الشعر، الذي تمادى حتى تحول إلى نوع من العبث الفني، كما اهتمت من قبل بتحديد المعجم الشعري عن طريق تراسل الحواس، والصور عن طريق التوسع في المجاز، كما كانت "الرمزية" الخطوة الموصلة لقصيدة النثر.



القسم الثالث

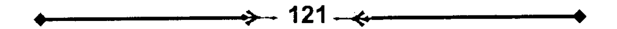
مناهج النقد الأدبى

مقدمة

هذا القسم يعتمد على ما تقدم به القسم الثانى عن المدارس الأدبية (الغربية)، فقد سبق أن بيّنا أن المدرسة الأدبية مثل الكلاسيكية أو الرمزية مثلا كانت – فى عصرها– بمثابة إطار للإبداع، وتقرير لمبادئ فكرية فلسفية جمالية توجه أصحاب المواهب إلى الأخذ بها، وكانت هذه المبادئ نفسها موضع مراعاة من نقاد المرحلة أو العصر، بل إن نقاد المرحلة وفلاسفتها (أو بعضهم) كثيرا ما يكونون هم مصدر هذه المبادئ الشارحين لها، المدافعين عنها، وقد سبق – أيضا – أن أشرنا إلى جهود كولردج وروسو، وهيبولت تين وبرونيتيير، ثم إليوت فيما بعد، وهناك غير هؤلاء بالطبع. وهكذا يمكن – بدرجة غير محددة بصرامة – أن تتداخل مبادئ المدرسة الأدبية ومبادئ المناهج ، أو المداخل (كما يمكن أن يقال: المدارس) النقدية.

ومع هذا يظل هناك فرق بين المدرسة الأدبية، والمنهج النقدى: المدرسة الأدبية محددة بموقعها الزمنى، بسياقها التاريخى، وهذا يعنى أن الإبداع يتأثر بالمجتمع وتطوره العام: الثقافى، والعملى، والسياسى، والعلمى، والطبقى، وحتى اللغوى، والذوقى. وقد لاحظنا حين عرضنا لهذا أن أية مدرسة أدبية تبدأ ملامحها الفنية فى الظهور على هيئة طلائع ومجسات اختبار وريادة، تمثل دعوة إلى تغيير فى أساليب الكتابة لتتكيف مع التغيير فى حياة المجتمع، وهكذا – دائما – ينتصر الجديد، ويستقر، وتعلو موجته، ليتحول بدوره إلى "التقليد الجامد" الذى لا يناسب واقع الحياة المتجدد، من ثم تبدأ طلائع ومجسات وريادة، تختلف مع ذاك الجديد الذى أصبح قديما، وتمثل رؤية أخرى، وتكيفا آخر.

هنا تختلف بعض المناهج النقدية، إذ أن القديم منها لا ينمحى تماما،



فارتهانه ليس زمنيا، تاريخيا، وما يتأسس عليه المنهج النقدى من رؤية فلسفية، ومبادئ جمالية ليس انعكاساً لواقع اجتماعى يتطور، بقدر ما هو إدراك علمى متجرد عن الدلالة الزمنية، من ثم فله غايات مطلقة، بقدر ما هو مفتوح على المستقبل، من هنا لا نستطيع أن نوافق على أن منهجاً نقدياً يملك الحق فى أدعاء أنه يغنى عن المناهج الأخرى حتى وإن بدا لنا أنه "الأحدث" أو "الأكثر علمية" أو "الأقدر" على كشف أسرار العمل الإبداعى بتحليل بنيته، أو رصد ظاهراته الأسلوبية، أو تشريحه أو تأويله أو تفسيره ونرتب على ما تقدم، ونبرهن على صوابه، بأن الناقد التطبيقى الذى يجرى نقده معتمدا على منهج محدد، لا يستطيع أن يُعمل أدوات منهجه فى "كل" الأنواع الأدبية، أو فى "جميع" الأعمال الداخلة فى هذا النوع. وفى هذا دليل "عملى" على أن الناقد "ينتقى" للتطبيق من الأعمال الإبداعية ما يستجيب لمنهجه النقدى، فيستطيع أن يتعامل به مع هذه النصوص الخاصة، كاشفا ما بها من أسرار، ومحللا ما تنطوى عليه من جماليات. ونقدم بعض أمثلة على هذا القول:

* **كتاب** : « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » تأليف محمد خلف الله أحمد – (صدرت طبعته الأولى 1947) – تدرج فى طرح قضايا النقد عبر الأزمنة والثقافات متوقفا عند أولئك الذين اهتموا بالنفس، وبالعقل الباطن، وبالذوق الشخصى، اهتماما مباشرا أو من خلال عرض القضايا الفنية. فإذا وقفنا عند نقادنا العرب القدماء والمعاصرين سنجد البداية عند ابن قتيبة (الشعر والشعراء) وتكرر الإشارة إلى القاضى الجرجانى (الموازنة بين الطائيين) وعبد القاهر الجرجانى (دلائل الإعجاز ثم أسرار البلاغة). وفى العصر الحديث يهتم بطه حسين ونقده ومدى إفادته من مبادئ الدراسات النفسية (فى دراسته عن أبى العلاء المعرى، ودراساته فى حديث الأربعاء، بل دراسته بعنوان شوقى وحافظ) فقد درس طه حسين شعر الغزل الإسلامى – فيما يرى محمد خلف الله – على أسس

سيكولوجية واجتماعية، وفى : شوقى وحافظ اهتم بطبيعة كل منهما ومزاجه، وأفاد من دراسات العقل الباطن. وكذلك آثر عباس محمود العقاد أن يدرس من الشعراء القدماء شاعرين دون غيرهما :"أبو نواس" و "ابن الرومى"، ومن الواضح أن هذا الاختيار قائم على خصوصية نفسية تميز بها كل منهما، كما اهتم بشخصية "جحا" لما يمثله بالنسبة للميول النفسية والمزاج الخاص والعام. ثم أخيرا يهتم الباحث بالمقدمات التى يكتبها الشعراء فى صدر دواوينهم، لما تعنيه من تعرية (أو تغطية) منابع وجذور بعض تجاربهم وأفكارهم أو مشاعرهم، وانعكاس هذه التعرية أو التغطية على تكوين قصائدهم من ناحية البنية، أو الأسلوب، وانعكاسها أيضا فى الصور المجازية التى آثرها الشاعر أو أفلتت من سيطرته، فأخذت موقعها فى سياق تجربته لتدل – دون أن يعمد إلى هذا– على ما هو مستتر فى انفعالاته الباطنة.

* **أما كتاب : « ألتفسير النفسى للأدب » – تأليف عز الدين إسماعيل** (صدر عام 1963) فإنه – بعد التأسيس النظرى الذى حاول فيه أن يحلل شخصية المبدع (الفنان) ولماذا هذا الشخص دون غيره من إخوته، أو سائر الناس – يستطيع أن يقول الشعر أو يكتب الرواية أو المسرحية؟ (والتعليل هناسيكولوجى يربط بين العبقرية والعصاب والنرجسية، ويجعل الدافع إلى الإبداع قائما على التخفف من الأعباء النفسية والرغبة فى الحصول على نوع من الاعتدال النفسى) بعد هذا يختار من الشعر ما يدل تشكيله الزمانى، والمكانى، وما تدل موسيقاه (باختيار البحر الشعرى أو التفعيلة) وصوره كذلك، على حالة نفسية تستند إلى بواعث داخلية. أما فى مجال المسرح فإن عز الدين إسماعيل يختار تلك المسرحيات التى تستطيع مبادئ علم النفس أن تقدم تفسيرا (مبتكرا) للمسرحية أو لشخصية البطل فيها، مثل: مسرحية "هملت" لشكسبير، ومسرحية "سر شهر زاد" لعلى

أحمد باكثير، وغيرهما. وفى مجال الرواية يختار رواية : "الأخوة كارامزوف" لأديب روسيا دستويفسكى، ورواية "السراب" لنجيب محفوظ.

* وفى عام 1971 يؤلف **عبد المحسن طه** بدر كتابه: « **الروائى والأرض** » – ونحن ندرك عمومية هذا الموضوع، فما من كاتب رواية إلاّ وله علاقة بالأرض (!!) لأن الرواية – من حيث هى سرد – لابد أن تتحرك أحداثها فى مكان، لتتطور مع حركة الزمان، فإذا أراد الكاتب بالأرض – الأرض المصرية التى يعيش عليها الريف وسكانه من الفلاحين فإن هذا النوع من موضوعات الرواية يصعب أن يحصيه العد (فى مصر خاصة) ومع هذا انتخب المؤلف – بعد مقدمة عن الأديب والواقع – خمس روايات عقد لها خمسة فصول، اتخذ لها العناوين الآتية :

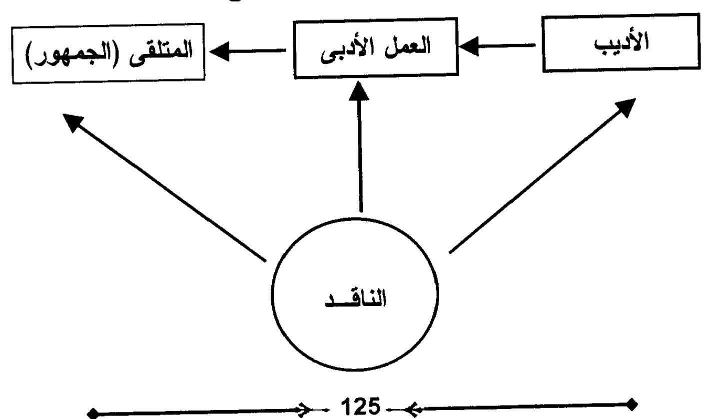
الرؤية الرومانسية فى "زينب" – الرؤية الفكرية المثالية فى "يوميات نائب فى الأرياف" – نحو رؤية واقعية فى "الأرض" – نحو رؤية واقعية فى "الفلاح" – الرؤية الواقعية فى "أيام الإنسان السبعة".

وهنا نلاحظ : أن المؤلف سبق له (فى أطروحته للدكتوراه بعنوان: تطور الرواية العربية) أن عرض لرواية زينب، ولرواية لتوفيق الحكيم هى "عودة الروح" – مما (قد) يعنى أن غير هاتين الروايتين كان أحق بالاهتمام، **ثم نلاحظ ثانيا** أنه يعطى روايتى عبد الرحمن الشرقاوى : "الأرض" و "الفلاح" – عنوانا نسبيا له دلالة زمنية (نحو رؤية واقعية). أما رواية عبد الحكيم قاسم: "أيام الإنسان السبعة" فإنها – فى رأيه، تمثل الواقعية الكاملة، إذ يصفها فى مقدمة حديثه عنها بأنها تمتاز بأن "المؤلف فى هذا العمل لا يفرض على القرية مشكلة من خارجها، هى مشكلته الخاصة، لا مشكلة القرية، وهو لا يجعل من القرية ضحية لتصور فكرى أو مجرد أداة للتبشير بفكرة من الأفكار، ولكنه يحاول مخلصا أن يرى القرية فى واقعها وأن يستشف أعماقها".

خلاصة ما نريد إيضاحه فى هذه النقطة أن الناقد ينتقى، ويختار، من الإبداعات الأدبية ما يستجيب للمنهج النقدى الذى يؤثره، فأصحاب المنهج النفسى اختاروا أعمالا رأوا أن مصطلحات علم النفس تستطيع أن تقربها إلى القارئ وتكشف عن أسرار تشكيلها الفنى الذى لا يستطيع منهج نقدى آخر أن يؤديه بذات المستوى من النجاح، وأصحاب المنهج الاجتماعى آثروا روايات بعينها، ليستلبوا جوانب القوة فيها لصالح منهجهم، (زينب ويوميات نائب) وروايات أخرى قادرة على إبراز إيجابية منهج النقد (الاجتماعى) الواقعى، قبل إبراز قوة الرواية فى تشكيلها الفنى ، الكلى.

إن هذا ايعنى بالدليل العلمى أنه ليس هناك منهج نقدى يستطيع أن يكون قيّما ومهيمنا وقادرا – وحده – على استيعاب فنون الأدب، عبر عصورها، ولغاتها، واختلاف تجاربها.

لقد عرفنا أن النقد الأدبى جهد علمى يحاول أن يجعل العمل الإبداعى أكثر وضوحاً، وذلك من خلال مناهج ووسائط تقنية، هى أدوات الناقد التى لابد أن تعبّر فى استخدامه لها عن مدرسته النقدية، وقدرتها العلمية، ودرجة تمرسه. وكما يختلف النقاد فى مناهجهم النقدية، فكذلك يتفاوتون فى القدرة، ونفاذ البصيرة، وسعة المعرفة النظرية، والممارسة التطبيقية. ويمكن أن نتصور أركان الإبداع، وموقع الناقد منها، كما فى الشكل الآتى:



فهذا الترتيب أو التعاقب منطقى يعتمد على قانون السببية والمثول الزمنى، فوجود الأديب وتملكه زمام الموهبة سابق على إبداعه، هذا الإبداع المعين هو - بصورة ما - رسالة يتلقاها الجمهور فى آخر المطاف، ولكن هذا الترتيب نفسه يفقد منطقيته حين نخضعه لتحليل فلسفى يحاول أن يستكشف العناصر والمكونات لكل واحد من هذه الثلاثة، كما سنرى.

ولنا أن نتوقع أن الناقد فى موقعه المستقل يستطيع أن يتجه إلى واحد من الثلاثة، ويمنحه جهده دون الآخرين: فهل يعنى بالأديب المبدع فى ذاته، أم بالعمل الأدبى فى شكله الفنى الذى يميزه عن الأشكال الفنية الأخرى المختلفة عنه (القصيدة - القصة - المسرحية مثلا) أو تلك التى يشبهها شكلاً ولكنه يختلف عنها تكويناً (كما تختلف قصيدة عن أخرى، أو قصة لكاتب ما عن قصة لكاتب غيره، أو لنفس الكاتب أيضاً) أم يهتم الناقد بالجمهور المتلقى، وما وجه هذا الاهتمام؟

وهكذا سنكون إزاء أنواع ومستويات من النقد متباعدة، اعتماداً على مسألتين يختلف فيهما النقاد بدرجات متفاوتة:

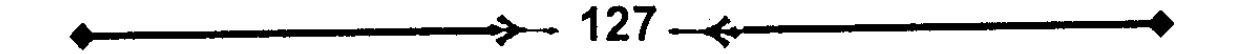
الأولى: إلى أين يتجه الناقد باهتمامه، وبما يوجه من حديث: إلى الأديب المبدع، أم إلى العمل الفنى، أم إلى الجمهور المتلقى؟

الثانية: ما المنهج (أو المدخل) النقدى الذى يرى الناقد أنه يعبر عن رؤيته الخاصة لرسالة الأدب وأهدافه؟

ولعلنا نفترض أن الناقد حين يختار طريقا يسلكه إلى إحدى النقاط الثلاث (الأديب أو الأدب أو الجمهور المتلقى قارئا أو مشاهداً أو مستمعاً) أو يعتنق منهجاً نقدياً يرى أنه هو الجدير بأن يعينه على تنوير العمل الإبداعى والكشف

عن مدى أصالته وجدته، (كالمنهج الأخلاقى أو الاجتماعى أو النفسى أو الجمالى او اللغوى مثلا) [1] إن هذا يستدعى منه أن يوجه كل طاقته فى اختياره المحدد، وأن يتجنب تماماً كل ما لا يتصل بمجال اهتمامه، ولا يتصل بمنهجه النقدى ، أو يتطلبه هذا المنهج. ولكن هذا العزل الحاد لا تعرفه الدراسات الإنسانية عامة، فضلا عن أنه يؤدى إلى ابتسار التصوّر وقصور الرؤية، لأن "الإنسان" الذى هو موضوع التجربة الأدبية، وهو مبدع الأدب، وهو قارئه أيضاً، ليس شيئا جامداً، إنه حرّ متفاعل، متحرك، يتنامى ويتجدّد، يضمحل ويرتكس، وهو ذات مفردة متفردة، وليس معادلة رياضية، أو نظرية جامدة، ولا يعنى التسليم بقدرته وانفراده أنه – فى وجوده – لا يخضع لمبادئ عامة أو قوانين، ولكنها تظل مبادئ وقوانين نسبية – غير مطلقة – مرتبطة بشروطها، وليست مجردة. إن الاعتراف بهذا لا ينال من منهجية النقد وصوابه، بقدر ما يؤكد خصوبته وغناه. فليس غريباً أن يوجد "النقد التكاملى" وأن يستمر عبر أزمنة النقد الأدبى،على الرغم من الحدة المذهبية، أو المنهجية، التى تسود بعض مراحل التاريخ الأدبى.

ويمكننا أن نتأمل الموجة النقدية عالية الصوت الآن، النقد الحداثى الشكلى، ويمكن اختصار ما يُنادى به دعاته بالوقوف عند حدّ النص الإبداعى وحده، وعدم تجاوزه إلى غيره، بعبارة أخرى: القول بموت المؤلف، أى تجريد النص من قائله وكأنه مجهول، وكذلك تجريد هذا النصّ من كافة ظروفه، ومن مناسبته وتاريخه ومدى تأثيره فى الحقل الثقافى أو فى الذوق العام، اكتفاء بتحليل بنيته النصية. وفى هذا يتم تجاهل المؤلف، وإهمال المتلقى، وسنرى أن هذا ممكن من الوجهة العملية، لكنه يؤدى إلى إفقار الوعى بالمعنى، وتضخيم



(1) وهذه المناهج النقدية هى التى نهض عليها الوعى الأدبى الحديث، وهى تواجه منذ نصف قرن تقريباً أزمة استقلال لا أزمة وجود، باستثناء المنهج الجمالى الذى حافظ على منطلقاته الفلسفية، أما المناهج الأخرى فقد تداخلت مع مناهج حداثية وتنفست من خلالها، كما سنرى.

الإحساس بما لا يعكس واقع العلاقات والنسب فى العمل الإبداعى. إننا حين نضع قطرة دم واحدة تحت المجهر أو فى أنبوبة الاختبار يمكن أن نشاهد فى هذه "العينة "الجزئية المعزولة عوالم مهولة غريبة المعالم طريفة التفاصيل مثيرة الحركة، ولكنها – فى نفس الوقت – جزء من كل هو الشخص ذاته، وهذا الجزء صادق فى الدلالة على نفسه، ولكنه لا يعبر عن الكل وهو "الشخصية" المادية المعنوية، ولا يعطى دلالة كلية، بل إنه لا يشبه الكل ولا يمثله، وإن قارب بعض خصائصه فى هذه المساحة المحددة أو المحدودة.

ولعلنا ندرك الآن، أو نقارب الإدراك، أن "النقد الحديث" يختلف عن "النقد الحداثى"، حتى مع الاتصال التاريخى، وعلى الرغم من محاولة بعض المتحمسين للنقد الحداثى أن يدعى توحدهما، فالنقد الحديث – فى أساسه – تجريبى، ذو نزعة فلسفية، اجتماعية، ترتكز على قوانين عامة تربط بين الأسباب والنتائج. أما النقد الحداثى فإن طابعه الجمالى الوصفى يرفض التعميم، ولا يسعى لاستخلاص القوانين، ويعكف على الجزئى والخاص، ولا يصدر أحكاماً بالقيمة، ويقول بفردية الإدراك، وقد لا يبحث عن معنى، إذ الأشياء موجودة بقوة وجودها، وليس لأنها تحمل معنى أو رسالة، وهذا الختام العبثى هو الفاصل الحاد بين "الحديث" و "الحداثة".

وقبل أن نعاود فحص المرتكزات الثلاثة: المبدع، والعمل الأدبى، والمتلقى، سنحاول أن نستكشف ماذا يعنى مصطلح "النقد الحديث" من زاوية الدور المنوط بالناقد.

الفصل الثامن

إثارات نقدية حول المصطلح

في إطار تحديد مناهج النقد الأدبى الحديث، سيتوافر لدينا عدة دراسات اهتمت بهذا التقسيم المنهجي، وما يلائمه من مصطلحات، مع توصيف كل مصطلح، ومحاولة تحديد السياق الحضارى والثقافى الذى انتجه، مع تعريف (شديد الاختصار) بالنقاد الذين ابتدعوه أو انتموا إليه، ومؤلفاتهم التى كان لها مشاركة فاعلة فى هذا الاتجاه، سواء بجلاء الجانب النظرى، أو إعمال النظرية فى مجال التطبيق. وطبيعى أن هذه الدراسات أساسها الفكر النقدى الغربى (الأوربى/ الأمريكى) وتطبيقاتها قاصرة على الأدب القديم (اللاتينى = الإغريقى الرومانى) ثم الأوربى فى العصور الوسطى والحديثة، ثم الأدب الأمريكى. ومن الواضح أن هذه المناهج أثرت بقوة فى نقادنا المعاصرين خاصة، وأننا لا نزال نسترشد بها ونطبق آلياتها على أدبنا (سواء تأثر بها أو لم يتأثر وهذا احتمال ضئيل) وبخاصة فى غياب البدائل النقدية التى كان يمكن أن تستخرج، وتنمّى، وتنضج، اعتمادا على تراثنا النقدى (العربى الإسلامى)، متفاعلا مع المنتج النقدى العالمى ومستفيدا به، وليس منقادا له.

1 النقد الأدبى ومدارسه الحديثة

الكتاب الأول : The Armed Vision، وقد ترجم (فى جزءين) بعنوان: "النقد الأدبى ومدارسه الحديثة" – ألفه الأمريكى: ستانلى هايمن (1947) ونقله إلى العربية: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (1958). تدرج الطرح فى هذا الكتاب عبر أحد عشر فصلا، يبدأ كل منها باسم الناقد الأقوى تأثيرا فى استخلاص المنهج نظريا، وإعماله فى التطبيق، والدفاع عن فاعليته ضد مخالفيه، وقد لا تعنينا هذه الأسماء (مؤقتا فى هذا المختصر) بقدر ما يعنينا المصطلح الذى يشير إلى المنهج النقدى، وأهم هذه المصطلحات :

1- الترجمة فى النقد.

2- التقويم فى النقد

3- النقد الاتباعى

4- النقد المعتمد على السيرة.

5- النقد القائم على الموروث الشعبى.

6- النقد النفسى

7- الدراسة المتخصصة فى النقد

8- ثمن الجهد المبذول فى النقد

9- النقد النوعى

10- النقد بالتفسير

11- النقد المتصل بالعمل الرمزى

ثم تأتى خاتمة عن إمكان مذهب نقدى متكامل يجمع بين الجانب المثالى، والجانب الواقعى فى فكر الناقد ونشاطه.

من الواضح أن عناوين الفصول ليست كلها تحمل خصوصيات مناهج محددة، فبعضها أشبه بالتوجيه العام، وهذا واضح فى عدد من الفصول. فالفصل الأول عن « **الترجمة فى النقد** »، يعنى بالترجمة "وساطة الناقد" بين النص والقارئ، بخاصة حين يكون النصّ غامضا، أو يبدو ساذجا مألوفا، ويرى الناقد بخبرته الخاصة، أن هذا النصّ ينطوى على جماليات وقيم إبداعية جديدة لم يألفها الذوق العام، أو تتعودها الخبرة القرائية، ويرى أنها جديرة بأن تكون موضع تقدير إذا ما أزيل عنها طابع الغموض، أو كشف الغطاء الساذج فظهرت خفايا البناء ومؤشرات الدلالة. فالناقد هنا يفك الشكل ويعيد تركيبه وفق سيناريو يبتدعه، فيجعل العمل أقرب إلى الذوق والفهم. إن هذا النقد المعتمد على "الترجمة عن"، أى "الوساطة بين" – يشبه الشكل الأدبى بالورق الذى تلف به الهدية، ومن الضرورى أن يصرف (الناقد) بعض الوقت فى نزع هذا الورق وحل العقد المستعصية فى الخيط الذى تربط به الهدية، ولكن الشئ الرئيسى هو الهدية التى تختفى فى الداخل، أعنى : "مادة الموضوع".

وفى الفصل الثانى : « **التقويم فى النقد** » يثير قضية نقدية لا تزال تثار إلى اليوم، وتجد من يتمسك بها، ومن يرفضها، وهى "التقويم" ويعنى – فى خلاصته – إصدار الناقد حكما محددا على العمل الأدبى. ولا يعنى هذا أن جهد الناقد أن يوزع أحكاما بالقيمة، فيذكر أن هذا عمل ممتاز، وذاك جيد، أو دون المتوسط إلخ، أو يصف عملا بأنه روحى، وآخر بأنه مادى، أو بأنه أخلاقى أو ضد الأخلاق، أو يدعو إلى الحرية، أو أنه يدافع عن الاستبداد... إلخ. فلو كان هذا من النقد لما كان النقاد المؤثرون بهذه الندرة، وما كانت ثقافة الناقد ودربته على الممارسة التطبيقية تحتاج جهدا ومكابدة. إن إصدار حكم القيمة لا ينفصل عن "خطوات" منهجية يقطعها البحث النقدى، لكى يصل إليه، وهذه الخطوات

تهدف إلى تحليل النصّ، فالتحليل لابد أن يسبق التقويم (الذى هو حكم بالقيمة)، وخطوات التحليل خمس تتعاقب كالآتى :

أولا: محاولة فهم عقل كاتب النص، وطريقته فى الكتابة من خلال المعرفة المستمدة من جملة مؤلفاته وسيرته الشخصية.

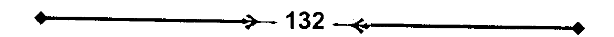
ثانيا: التعرّف على آراء الكاتب النظرية وأفكاره المستمرة، لتضئ رؤيتنا لهذا النص.

ثالثا: العكوف على النص فى ذاته بقصد اكتشاف الدافع الذى حرك الكاتب لأن يبدعه، وهذا الدافع موجود فى النص ذاته صراحة أو ضمنا أو رمزا أو استنتاجا.

رابعا: العناية بالأسلوب فى ألفاظه، وتراكيبه، وتمفصلاته (تقسيم النص إلى فقرات أو فصول أو عناوين جانبية أو بيئات أو شخصيات) واختبار هذا كله اختبارا عقليا على ضوء المعارف الأساسية السابقة بسيرة الكاتب ودوافع هذا الإبداع للنص.

خامسا: هنا يأتى حكم القيمة منطقيا، بقدر ما هو عملى، ومسبب بحيثيات نصية. وينبغى أن نعترف بأن التقويم فى النقد (أو النقد الذى ينتهى بإصدار حكم) يعطى الأهمية لموضوع العمل الإبداعى أكثر مما يهتم بالشكل، ولكنه لا يغفل الشكل، لأن الموضوع – فى أى عمل إبداعى (قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية) لا يقوم بنفسه، وإنما هو ماثل عبر مراحل تشكيل (تركيب وبناء) التجربة، وهذا التشكيل بدوره بمثابة تقويم للتجربة، فالنقد – فى هذه الحالة – تقويم للتقويم.

قد يكون من واجبنا أن نتذكر أن نقدنا العربى القديم كان يغلب عليه هذا النوع من التقويم، فلدينا قصائد تدعى "المعلقات" وقصيدة تدعى "البتارة"، وتدعى غيرها:



"سمط الدهر" إلخ، وهذه أحكام بالقيمة، ولكن آفتها أنها كانت تطلق كشعارات، ولم يكن يصاحبها منهج نقدى (إجرائى) يوصل إلى الإقناع بصواب هذه التسميات.

وبالمقابل، ينبغى أن نعرف أن النقد الشكلى (أو الشكلانى) الجمالى، وبخاصة : الألسنى، والبنيوى، والأسلوبى، يتجنب تماما ويرفض إصدار أحكام القيمة، بل يرفض هذه الخطوات الخمس المذكورة، لأنه : يحصر اهتمامه فى النصّ وحده، فيجرده من صاحبه تحت مقولة: "موت المؤلف"، ويجرده من ظروفه فلا ينشغل بالدافع أو الدوافع، ولا يتوسع إلى أعمال أخرى لهذا المؤلف، لأن عمل النقد ينبغى أن ينحصر فى "اللغة" دون غيرها، فهذه اللغة تمثل الحدود والضفاف وتنطوى على جميع العناصر وباستطاعتها أن تعطى النقد كل ما يبحث عنه من أمور أدبية، أما ما يتجاوز حدود "أدبية النص" فإن النقد – كما يرونه – ليس بحاجة إليه، من ثم لا يبدون اهتماما بالحكم القيمى، مكتفين بالمنهج الوصفى.

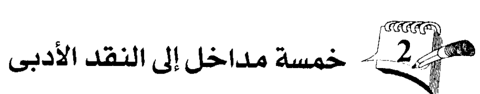
وفى الفصل السابع يعرض « ستانلى هايمن » **للدراسة المتخصصة فى النقد،** ولكنه حين يذكر اسم الناقدة "كارولاين سبيرجن" فإننا سنعرف على الفور أن المؤلف (ستانلى هايمن) يقصد بالدراسة المتخصصة ما يطلق عليه "النقد الصورى" – نسبة إلى الصورة أو صور المجاز – فإن النشاط النقدى الذى عرفت به الآنسة سبيرجن هو كتابها عن "الصور عند شكسبير وما الذى تنبئنا به" وهو عنوان يدل على موضوعه، وقد حظى هذا الكتاب بشهرة واسعة بين الدراسات التى تناولت المسرح الشكسبيرى على كثرتها وتعدد مناهجها، وأهمية النقاد الذين قاموا بها. وخلاصة ما صنعته الناقدة بالنسبة للصورة الشعرية عند شكسبير أنها حددت أولا أنماط الصورة التى ستدرسها، وحددتها بأنها الاستعارات والتشبيهات، ثم قامت بحصرها واستخراجها من المسرحيات، وقد بلغت سبعة آلاف صورة، كما استخرجت صورا أخرى من مسرحيات كتبها معاصرو شكسبير بقصد المقارنة واكتشاف الصلة أو الاختلاف. والمهم أن مشروعها النقدى المتمثل فى النقد المعتمد على تحليل الصور المجازية لم يكتمل بسبب وفاة الناقدة، ولكنها كانت قد أنجزت

أهم ملامحه، إذ كتبت فصولا عن : "الدّوافع الموجهة فى التصوير فى مأسى شكسبير"، و "الصورة المكررة عند شكسبير" وصدر لها كتاب يعد الأول فى هذا المجال تحت عنوان عام هو : "الصور عند شكسبير" ويتعلق بشخصية شكسبير والصور التى تتصل بمادة المسرحيات ، وكانت تطمح إلى تأليف كتابين آخرين، أحدهما يعالج مسائل التأليف بمحاكمتها على ضوء الشهادات الجديدة التى جمعتها، والكتاب الآخر يبحث فى المجالات التى تأثر بها فكر شكسبير، والمصادر التجريبية لصوره، ولكن رحيلها أوقف المشروع النقدى. ومع هذا فإن "ستانلى هايمن" يعترف لها بإنجاز نقدى متميز فى مجال دراسة الصورة بعامة، ودراسة الصور فى انتشارها على مساحة عمل إبداعى خاصة، وإن اجتهادها فى النقد القائم على الصور المجازية ليستحق عناية وتفصيلا يتجاوز القدر الذى يُطيقه هذا المختصر.

هذه هى الفصول التى لم تعرض لمنهج نقدى محدد، أما المناهج التى عقدت لها فصول فى كتاب "النقد الأدبى ومدارسه الحديثة" فهى :

النقد الاتباعى ، والنقد المعتمد على السيرة، والنقد القائم على الموروث الشعبى، والنقد النفسى، ونقد التفسير اللغوى (المعبر عنه بأنه ثمن الجهد المبذول: الفصل الثامن).

وهذه المناهج والتعريف بها سيتداخل مع توصيفات أخرى لها، أو لبعضها، بل قد تختلف المصطلحات الجامعة لخصائصها فى دراسات أخرى، كما سنرى.



خمسة مداخل إلى النقد الأدبى

الكتاب الثانى قد ترجم بعنوان: "خمسة مداخل إلى النقد الأدبى" لمؤلفه ويلبر.س.سكوت، وهو أمريكي أيضا، ألفه عام 1961 وترجمه عناد غزوان وجعفر الخليلى عام 1986. وكما هو واضح فى العنوان فإن المؤلف حصر

مناهج النقد فى خمسة مداخل هى: المدخل الأخلاقى، والمدخل النفسانى، والمدخل الاجتماعى، والمدخل الشكلى، والمدخل النموذجى. وهذه المداخل الخمسة تستوعب أهم مناهج النقد الحديث، وهى هنا أكثر تحديدا وتنظيما من المصطلحات التى ذكرها ستانلى هايمن، وإن تكن أقل تفصيلا، غير أن "سكوت" يستكمل خارطة "المداخل" بمقالات عن نقاد واتجاهات ليوازن مادة الفصول الأساسية التى اعتمدت على "المنهج النقدى" وليس على "الناقد" الذى صنع المنهج، بعكس الطريقة التى أخذ بها سابقه، وقد أغنت هذه المقالات مادة الكتاب وأشبعت مداخله بالإيضاحات والشروح: **فى المدخل الأخلاقى** (ويمكن اختصاره فى: النقد الذى يهتم بالمضمون) يطرح قضية العبقرية والذوق، وقضية الدين والأدب، وقد عرف الذوق بأنه الضمير الأدبى فى الإنسان، أما العلاقة بين الدين والأدب – كما شرحها ت.س– إليوت– فإنها تختلف عما يراد بمصطلح آخر هو "الأدب الدينى"، وقد يعنى هذا أنه ليس ثمة علاقة بين الأدب والعقيدة الدينية، فالأدب تعبير عن تجربة إنسانية، ولكن عدم وجود هذه العلاقة لا يعنى أن الأعمال الأدبية، مهما أعلنت بأنها من صنع الخيال، كانت ولا تزال تحاكم بموجب بعض المعايير الأخلاقية، "غير أن المحاكمات الأخلاقية للأعمال الأدبية تجرى وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل، سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أو لم تكن.. فى عصور .. تتبدل الأخلاق على يد الأدب، بحيث نجد بالممارسة أن "المقيت" فى الأدب، ليس سوى ما لم يألفه الحاضر. إنه لشئ مألوف أن نرى أن ما يشمئز منه جيل يكون مقبولا بكل رحابة عند الجيل الذى يليه، إن هذا التكيف لتبدل المعايير الأخلاقية قد يرحب به أحيانا برضى، باعتباره دليلا على رغبة البشر فى بلوغ الكمال، بينما هو ليس سوى برهان على مدى تضعضع الأسس التى يبنى عليها الناس أحكامهم الأخلاقية". إن المؤلف لا يوافق على الأدب الدينى، ولا يوافق على محاكمة الإبداع الأدبى محاكمة أخلاقية، وإن كان هذا يحدث دائما، بل يقرر أن الغالبية العظمى من

الذين يحبون الشعر ترى أن "الشعر الدينى" نوع من الشعر (القاصر)، وأن الشاعر الدينى ليس ذلك الشاعر الذى يعالج كل أغراض الشعر بروح دينية، وإنما هو شاعر يتعامل مع جانب محدد من هذا الموضوع، غير أن الناقد يتراجع عن إطلاق هذا التصور المفترض لمن يسميه "الشاعر الدينى" ويعترف بأن هذا الشاعر الأحادى الرؤية قد يوجد لديه إدراك عام وعظيم لا يستطيعه غير شاعر كبير.

إن "اليوت" يسلم بصعوبة أن نفصل بين أحكامنا النقدية وأحكامنا الدينية فصلا كاملا، ومع هذا يخطط رسما بيانيا للعلاقة بين فن الرواية وبين الإيمان(فى الغرب)، فيرى أن الرواية مرت بثلاث مراحل رئيسية: فى المرحلة الأولى اعتبرت الرواية الإيمان بمعناه المعاصر أمرا مفروغا منه، فحذفته من صورة الحياة، وفى المرحلة الثانية شكّت فى الإيمان، أو قلقت عليه، أو فندته. أما المرحلة الثالثة التى يحددها بأنها التى يعيش فيها، وإليها ينتمى جميع الروائيين المعاصرين تقريبا (عدا جيمس جويس – كما يقول) فإن هؤلاء الأدباء لم يسبق لهم أن سمعوا (!!) من يتحدث عن الإيمان المسيحى باعتباره أى شئ سوى أن يكون مفارقة تاريخية.

إن "إليوت" الذى كتب مسرحية: "جريمة قتل فى الكاتدرائية" بقصد تمجيد الكنيسة الكاثوليكية، فى عيدها الألفى، لم يجرد كبير الأساقفة الذى سعى إلى تحدى خصومه لكى يقتل دفاعا عن مبادئ المسيح فيتحول إلى قديس، لم يجرده من طبيعته البشرية، بما فيها من لدد فى الخصومة، وخوف من المحاسبة الدنيوية، ورغبة دفينة فى التطلع لمبدأ الخلود وما يستدعى من علو فوق مرتبة البشر الفانين.

وحين يعقد "سكوت" فصلا عن "الأدب والنظرية النفسانية" فإنه يلحق به مقالا لـــ "كيينث بورك" عن "**العملية الشعرية**"، ونحن نعرف أن السؤالين : لماذا

يستطيع هذا الشخص المعيّن أن يقول الشعر دون غيره من الأشخاص؟ – و : كيف تتم عملية بناء قصيدة؟ هذان السؤالان من أقدم الأسئلة المثارة حول نشأة الفن وخصوصية الفنان، ورسالة الفن فى الحياة. وقد حاول الفلاسفة القدماء تقديم إجابة، حين أشار أفلاطون إلى آلهة الفنون، وأنها التى تلهم، فهذا الاقتدار مشيئة عليا، الفنان فيها مجرد أداة أو واسطة. ولكن أرسطو أعلى من قدر الفنان حين أعاد إليه خصوصيته، إذ هو المقتدر على إتقان المحاكاة!!

إن كينيث بورك فى تحليله للعملية الشعرية، يجيب عن السؤالين معا، ولا يهمل أحدهما، بل إنه يعيد القدرة والاستطاعة على إبداع الفن للمواهب الإنسانية الفطرية المختزنة فى طبيعة وتركيب العقل، وإذا لم يكن فى استطاعة كل إنسان أن يكون شاعرا أو فنانا حتى لو توجهت إرادته لهذا، فلأن هذه المواهب المختزنة تختلف درجتها، كما تتفاوت رغبتها فى إثبات ذاتها.

النقاط الأساسية التى يؤسس عليها كينيث بورك تصوره:

1- إن الإمكانيات التقديرية الخاصة التى تبدو كامنة فى بذرة الإنسان، ويمكن أن ندعوها "أشكال العقل الفطرية" ذات شقين: التأثر بعمليات أو بتنظيمات خاصة، والنزوع إلى تنظيم للموضوع يؤدى إلى التصعيد مستخدما صورا من التباين، والمقارنة، والتوازن، والتكرار، والكشف، والعكس، والتناقض، والتوسع، والتضخيم، والتسلسل. وكل هذه الأقسام يجمعها شكلان رئيسيان: الوحدة والتنوع.

ومعنى ما سبق أن الشاعر يختلف عن غيره (وكذلك يتحدد حجم موهبته) بقدرته على الاستجابة والتأثر حين يحدث له أو يشاهد أو يعلم بأشياء خاصة، استجابة وتأثرا فاعلا يدفع إلى عمل إيجابى هو الإبداع، ثم يكون هذا الإبداع قادرا على إسباغ أهمية قصوى على الموضوع (يؤدى إلى التصعيد) مستخدما الصور البلاغية والحيل الأسلوبية التى تضفى الحيوية

والتشويق على الصياغة، وقد ذكر منها أهمها: التباين، والتوازن، والتضخيم، والتسلسل... الخ.

2- إن الشاعر"المتأثر" فى العنصر السابق، تتملكه رغبة لا تقاوم فى أن يكون "مؤثرا" فى الآخرين. إن جانب "التعويض" بالفن عن قلق باطنى موجود، فالشاعر المحتشد بعواطف وانفعالات تعصف بتوازنه النفسى يصادف حالة من الاتزان واعتدال المزاج حين يفرغ تجربته – بقدر من التوفيق الذى يرتضيه – فى عمل فنى، ولكن هناك – دائما – أمر آخر، هو رغبته فى الإفضاء بتجربته إلى الآخرين بقصد التأثير فيهم، فهذه الرغبة فى استثارة الانفعال عند الآخرين هى شكل من أشكال التعبير عن الذات: "إن المجنون يصل إلى التعبير عن ذاته عندما يخبرنا بأنه نابليون، غير أن نابليون وصل إلى التعبير عن ذاته بقيادة جيش، .. إن تعبير الفنان عن ذاته لا ينحاز بكونه يعبر عن انفعال، بل بكونه ينتزع الانفعال"، من ثم فإن الفنان ليس حاملا لرسالة فحسب، وإنما – بالإضافة إلى هذا – لديه الرغبة فى مشاهدة تأثيرها فى جمهوره!!، وهذا يعنى أنه يبدأ بانفعاله، فيترجمه إلى "آلة" يستثير بها الانفعال فى الآخرين، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله فى ذاته إلى اهتمامه بالمعالجة، أى الوسائل والأدوات التى تؤدى إلى استثارة هذا الانفعال فى الآخرين.

3- هنا يأتى المبدأ الثالث، وهو اهتمام الشاعر بالشكل، واختيار التفاصيل التى تنسجم وتتكامل وتتطور فى إطار هذا الشكل. وإذا كانت القصيدة تقارن بالحلم فى أنها تتراءى للمخيلة بين الوضوح والغموض، فإن الحلم يبدو مثل صورة كلية لا تتضح تفاصيلها، ولا ملابساتها كاملة. وفى هذا تختلف القصيدة التى يعمل فكر الشاعر وانفعاله على تحويل الصورة الانفعالية التى انبثقت عنها القصيدة إلى "شكل تكنيكى"، يعتمد على خبرة الشاعر وثقافته وقدرته على اجتذاب التداعيات وسائر التفاصيل الصغيرة التى

تنسجم مع التشكيل الشامل للقصيدة، وتحقق لها: الوحدة والتنوع فى الشكل، ويتحقق بها تصعيد الانفعال وإحداث الاستجابة لدى المتلقى، وهنا سيكون مقياس الإجادة متوقفا على درجة التوفيق فى تحويل "الشكل الانفعالى"، إلى "شكل تكنيكى"، أى تجسيد الانفعال الذى تولدت عنه القصيدة فى أسلوب مناسب، أو معادل، فيه قدرة التشويق والتأثير.

3 مدخل إلى مناهج النقد الأدبى

الكتاب الثالث الذى اهتم بمناهج النقد الأدبى الحديث اهتماما مباشرا نشر بعنوان: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبى"، وهو فى خمسة فصول، ألفه خمسة من الباحثين النقاد الفرنسيين عام 1990 – وترجمه إلى العربية رضوان ظاظا عام 1997، وبذلك تحققت فى هذا الكتاب ميزتان: أنه الأقرب إلى زمننا، وأن المسافة الزمنية بين صدوره فى لغته ونقله إلى لغتنا تعد مناسبة، أو أقل بطءًا من الكتابين السابقين، وقد أعطاه هذان الأمران فرصة ترديد أسماء عدد من النقاد المعاصرين (أكثرهم فرنسيون وصلت معارفهم إلينا عبر مثقفى الدول العربية فى شمالى إفريقيا: تونس والمغرب خاصة لقوة التواصل اللغوى بين فرنسا ومستعمراتها القديمة) مثل: رولان بارت، وجيرار جينيت ، وجاكوبسون وجاك دريدا وجوليا كريستيفا، وتزفيتيان تود روف، وجريماس، وغيرهم: إن هذه الأسماء – على التقريب – هى الأكثر ترديدا فى التنظير النقدى المعاصر فى ثقافتنا العربية، ومبادئها النقدية هى الأكثر توجيها وتأثيرا فى مجالات التطبيق عندنا كذلك.

من المتوقع أنه مع اقتراب الفاصل الزمنى، وما ترتب عليه من مثول نقاد لا يزالون أحياء يحاضرون فى أنحاء شتى من العالم، فيضيفون، ويشرحون، وقد يعدّلون فى أفكارهم– أن تختلف رؤيتهم كثيرا إلى مداخل النقد أو مناهجه،



وبصفة خاصة لأنهم ينتمون إلى تكوين ثقافى فرنسى (بصرف النظر عن كونهم فرنسيين أو من جهات أخرى) من ثم كان لهذا الكتاب تقسيمه وعناوينه المختلفة، التى استصفت خلاصة جهود تعرفنا عليها فى الكتابين السابقين، وأضافت إليها، ووضعتها – بما أضافت – فى تكوينات أو تقسيمات اصطلاحية مختلفة أيضا. وقد انقسمت فصول الكتاب (الخمسة) تبعا لخمسة مناهج، وإن لم يسمها "مناهج"، وهى :

1- النقد التكوينى.

2- النقد التحليلى – النفسى.

3- النقد الموضوعاتى.

4- النقد الاجتماعى.

5- النقد النصّى.

وقد يكون من واجبنا أن نقول إنه – حتى مع هذا القرب الزمنى – نشأت مناهج ونشطت إضافات مهمة تستحق أن تضاف إلى هذه المناهج الخمسة، كما سنرى.

إن مقدمة المترجم تشير إلى مبادئ بعضها أصبح من المعارف العامة التى يعد إغفالها خطأ فادحا، مثل أهمية النقد بالنسبة للإبداع، وأن الإبداع نفسه لا يتحقق وجوده وفاعليته إلاّ بمشاركة النقد، وهذا يعنى أن الدائرة الإبداعية لا تكتمل إلا بالأدب والنقد، أو لنقل بالمؤلف والقارئ، وكذلك إشارته إلى أن النقد الأدبى ينطلق من النص وينتهى إليه، وهى عبارة دقيقة ومنصفه، إذ لم تزعم أن النقد الأدبى ينطلق من النص وينحصر فيه، وبين القولين مدى واسع واختلاف فى المنهج، وأيضا قوله إن تعددية المعنى من خواص النص الأدبى المسلم بها اليوم(!!) وهذا المبدأ مسلم به فى نقدنا القديم، ويمكن أن نسترجع تفاسير القرآن الكريم عبر العصور، لنجد التفسير المتمسك بالحرفية، والمتقبّل للتأويل،

والمسرف فى التأويل.إن الشيخ محمد حسين الذهبى، فى كتابه: التفسير والمفسرون – وهو فى ثلاثة أجزاء – يشير إلى "مدارس" فى التفسير، ويفرق بين التفسير والتأويل، كما يسجل اختلاف المعنى فى كثير من الآيات بين المفسرين من أهل السنة، ومن الشيعة الإمامية الإثناعشرية، ومن الإسماعيلية الباطنية، ومن البابية والبهائية، ومن الزيدية، ومن الخوارج، ومن الصوفية، ومن الفلاسفة، ومن الفقهاء.. لينتهى إلى التفسير العلمى. ويمكن أن نعود إلى كتاب "مضمون القرآن الكريم فى قضايا الإيمان والنبوة والأخلاق والكون" تأليف محمد عبد الهادى أبو ريده، لنراقب كيف يقرأ الفيلسوف المسلم هذه القضايا عبر صياغة القرآن الكريم لها. وفى نطاق الأدب الإبداعى، سنجد شروح ديوان المتنبى المتعددة تقدم إلينا مستويات من المعنى بعضها غاية فى الغرابة والطرافة، وقد يكون من المهم هنا أن نشير إلى كتاب "رسالة فى قلب كافوريات المتنبى من المديح إلى الهجاء" تأليف حسام زاده الرومى فى القرن الحادى عشر الهجرى، وقد توسع فى تأويل ابن جنّى لشعر المتنبى، وكان ابن جنى معاصرا للمتنبى (القرن الرابع الهجرى) وهذا يعنى أن العقل العربى تقبل تعددية المعنى فى النص الدينى وفى النص الأدبى دون استغلاق مع اختلاف فى درجة التقبل، وهذا مما يمكن قبوله بالطبع.

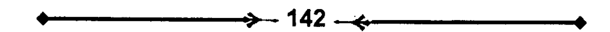
أما التمهيد الذى كتبه مؤلف الفصل الثالث عن **النقد الموضوعاتى**، ومراجع الكتاب: دانييل برجيز، أستاذ الأدب الفرنسى، فإنه ينظر بالريبة والرفض ويصف بالانحراف كل من يعطى كلام الناقد أهمية أكبر من عمل الكاتب، وينقل عن بعض موافقيه قوله: "ماذا نقول لهؤلاء الذين إذا اعتقدوا بأنهم يملكون مفتاحا لا يرتاحون إلاّ إذا شكّلوا عملك فى صورة قفل؟". وهذه سخرية لاذعة من نوعين من النقاد نصادفهم فى أزمنة مختلفة، وفى زماننا هذا خاصة: النوع الأول الذى يرفض سائر المناهج النقدية سوى منهج واحد هو منهجه الذى يعتقد بصوابه المطلق، دون غيره. والنوع الآخر الذى يعيد تشكيل أى عمل

إبداعى مهما كان نوعه، أو تقنيته، أو مضمونه، أو رسالته، ليتفق وتصوره (المبيّت) لوظيفة النقد وعلاقته بالإبداع، إنه ذلك الشخص الذى يملك المفتاح وينظر إلى كل شئ على أنه قفل، تتوقف فاعليته على هذا المفتاح!! ويضيف دانييل برجيز إضافة عميقة وطريفة، وهى أن هذه الاتجاهات المنهجية الخمسة تفترض مفهوما معينا للنص الأدبى" وحتى مفهوما معينا للإنسان!!" إن هذه الإضافة الأخيرة تبث فى وعى قارئ الكتاب حيوية التواصل بين الإبداع الأدبى وصاحبه (المؤلف) ومصدره (المجتمع – الحياة) وأخيراً : ناقده.

فى هذه التقديم لكتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبى" سنصنع معه مثلما فعلنا مع سابقيه، حيث أخرنا عرض المناهج إلى قسم خاص بها، واقتطفنا قضايا ومسائل وإشارات ذات أهمية فى موضوع النقد، ولكنها لا تدخل فى صميم المذهب النقدى، ومن ثم يخشى عليها الغفلة عنها، ولكن الأمر يختلف بعض الشئ هذه المرة، فقد سبقت الإشارة إلى مقدمة المترجم، وتمهيد المؤلف، ونرى أن نعرض هنا إلى مادة الفصل الأول من الكتاب، وهو عن "**النقد التكوينى**"، ليس لأن هذا "المنهج" موضع شك فى منهجيته، وإنما لأن الاختلاف الحضارى وطرائق السلوك ومفاهيم الشخصية تختلف عند المؤلف (الغربى) عنها عند مؤلفنا، بما لا يعطى مساحة مناسبة لإعمال هذا المنهج والإفادة منه عمليا. وهذا يوجب علينا أن نعرف ماذا يعنى النقد التكوينى.

إن الفقرة الافتتاحية من المقدمة كافية لتقريب فكرته، حيث تقول:

« ينطلق النقد التكوينى من مقولة تعبر عن أمر واقع، ومفادها أن النصّ النهائى لعمل أدبى ما، هو – مع بعض الاستثناءات النادرة جدا– محصلة عمل، أى إنشاء تدريجى وتحول ظهر فى فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكى يبحث مثلا عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته والتصويبات التى يدخلها عليه مرة تلو المرة. ويتخذ النقد التكوينى موضوعه من



هذا البعد الزمني للنص فى حالة تولده، وهو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبى، عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكونه. ولكن من البديهى أن تكوّن العمل الأدبى- كيما يصبح موضوع دراسة - لابد أن يكون قد ترك فى هذا العمل آثارا، فهذه الآثار المادية هى التى يكرس النقد التكوينى نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها ».

هناك أمور تفصيلية - بعد هذا الإجمال الواضح - ينبغى المعرفة بها، ويمكن أن نجملها فى الآتى :

1- هدف النقد التكوينى إبراز وفهم خصوصية النصّ من خلال رصد مراحل تكوينه، من البداية - انبثاق الفكرة، إلى ولادته، واستقرار نصه.

2- هذا الهدف التسجيلى يجب أن يقود البحث النقدى إلى إظهار وإيجاد قوانين العمل الذهنى الذى نتج عنه هذا العمل الأدبى.

3- لتحديد هذه القوانين لابد أن يكون الكاتب قد عرّفنا كيف ومتى ولدت فى ذهنه فكرة هذا العمل، ومتى تطورت، وكيف ومتى بدأ يتحمس لها ويجمع المعلومات أو الوثائق لتنمو فى اتجاه الاكتمال، وكيف كتب "المسودة" الأولى، ومتى عاد إليها بالمراجعة، والشطب والإضافة، إلى أن بلغ المسودة الأخيرة، أو النص النهائى الذى ظهر به العمل وقرأه الناس.

4- يعد هذا المنهج النقدى بمثابة "بحث فى البعد التاريخى داخل العمل المكتوب ذاته"، ولكى نستكشف هذا الامتداد التاريخى ونحيط بتفصيلاته وملابساته التى ستعين بحثنا عن قوانين العمل الذهنى الذى نتج عنه هذا العمل الأدبى - يجب أن نقسمه زمنيا إلى أربعة مراحل : مرحلة ما قبل الكتابة، ثم: مرحلة الكتابة - مرحلة ما قبل الطباعة، ثم : مرحلة الطباعة.

ويتضح من كل ما سبق ذكره أن الكاتب نفسه صانع بداية الاستطاعة، وأنه إذا أهمل دوره أو أخفاه فمن المجال تطبيق هذا النقد التكوينى، لأن بدايته أن تكون للكاتب مذكرات أو أحاديث أو ما أشبه، يذكر فيها متى تيقظت فى نفسه – لأول مرة – فكرة هذا العمل الأدبى؟ وهل بادر إلى اتخاذ الأهبة لتنفيذ مشروعه بالبحث عن المساندة أو المساعدة من مراجع أو رحلة، أو قراءة إبداعات أخرى؟ أم انصرف إلى أعمال مختلفة، ولكن الفكرة القديمة عادت تفرض سلطتها عليه الخ.. وكذلك تقوم "المسودات" بأداء وظيفة مهمة فى هذا النقد، لأنها المحاولة الطازجة، الخلق الأول، ومن المهم أن يقابل بالمحاولة الناضجة، الخلق الأخير (المنشور) لنرى الفروق بين المحاولتين. فإذا لم يذكر المؤلف شيئا عن ملابسات ولادة الفكرة، وكيف تعامل معها، وأخفى عاداته فى الكتابة، ولم يسمح بالإطلاع على مسوداته، أو أعدمها.. فإن غياب الخطوة الأولى لن يسمح للناقد بالمضىّ إلى الخطوة الثانية.

أما هذه الخطوة الثانية، الواجبة على الناقد، فقد عرفنا أن هدفها النهائى فى توصيف العمل الأدبى: الكشف عن آليات التفكير التى وجهت الكاتب ومنحت هذا النص ملامحه الخاصة، ومعرفة قوانين العمل الذهنى الذى أنتجه، من ثم فإنه مطالب بدراسة كل التفصيلات والظروف والملابسات الموضوعية والذاتية التى زامنت تكوين هذا العمل منذ كان "فكرة" إلى أن أصبح "نصا" فى صورته الأخيرة. وهكذا سيقرأ مسودات العمل نفسه، وسيقرأ طبعاته المتكررة (إذا كانت) ليرى هل لحقه تعديل أم لا، بل يجب أن يقرأ جملة مؤلفات الكاتب ليتكشف له: هل سبق أن طرح الفكرة ذاتها؟ وكيف؟ هل يدور حولها؟ هل يناقضها؟ هل يحاول إخفاء تناولها باستحداث أسلوب مختلف؟ ... وهكذا. **وأخيرا**...



1– لقد تحقق إنجاز نقدى مهم بالنسبة لإبداعات مؤلفين ممن سجلوا مراحل ولادة

أعمالهم – بخاصة فى مجال الرواية – واحتفظوا بالمخطط الهيكلى (سيناريو العمل) والمسودات والوثائق.. الخ، ومن هؤلاء جوستاف فلوبير (مؤلف رواية مدام بوفارى) ودستويفسكى (مؤلف رواية الإخوة كارامورزوف).

إن هذا النقد التكوينى يقع بين النقد الألسنى (اللغوى) والنقد النفسى. وبهذا المعنى الأخير نجد له بعض المساندة، او المحاولة، فى النقد الأدبى (العربى) الحديث. والسابق إلى هذا مصطفى سويف فى كتابه : "الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة"، وقد قابل بين عدد من مسودات قصائد عدد من الشعراء، وما يمارسونه على هذه المسودات من عمليات تغيير فى الألفاظ، وترتيب الأبيات، وعلاقات الأشطر، والصور، وموقع كلمة القافية.. الخ، وبين الصيغة الأخيرة للقصيدة كما نشرت فى الصحف، ثم فى الديوان، وهل تتفق الصيغة بين الصحيفة والديوان أم أجرى عليها تعديل آخر بعد نشرها على الناس، وتلقى تعقيباتهم عليها. إن مصطفى سويف – المتخصص فى علم النفس – وجد دائما التعليل لحركة الذهن، وتداعيات الأفكار، والمعانى، والألفاظ ..ما يفسر به نموّ القصيدة، وتطورها، ما بين مرحلة "الانبثاق الأول" وحتى النشر. كما أضاء – بالطريقة النفسية ذاتها – مراحل بناء القصيدة من مقاطع أو أقسام، أطلق عليها مصطلح "وثبات"، فالقصيدة فى رأيه ليست مكونة من أبيات مفردة، وإنما من "وثبات" تختلف فى عدد أبياتها، تأتى مترابطة كالعناقيد.

لدينا أيضا فصل فى كتاب شوقى ضيف: "شوقى شاعر العصر الحديث" كتبه معتمدا على مسودات بخط أمير الشعراء. وكتاب الشاعر شفيق جبرى: "أنا والشعر" وفيه عرض بكثير من الموضوعية طريقته فى النظم، وما أدخل على بعض قصائده من تعديل، وكيف فكر فيه، وما موقفه منه بعد ذلك. وقد عرضنا

لهذا في كتاب "الصورة والبناء الشعرى".

3- من المحاولات الجديرة بالاهتمام، ما كتبه الشاعر صلاح عبد الصبور فى كتابه "حياتى فى الشعر"، فقد ذكر شيئا عن طريقته فى صنع القصيدة، موازية فى مولدها بالوجد الصوفى (أو الوارد)، ولكنه لم يشر لماذا حجب بعض قصائده عن النشر فى طبعات تالية من دواوينه، ولماذا عدّل فى قصائد أخرى؟ وهذا هو الجانب الذى يجب أن يضطلع به النقد التكوينى.

الفصل التاسع

ثلاث دراسات فى النقد العربى

لقد توقفنا قليلا عند ثلاث دراسات مختلفة التوجه، حاولنا أن تكون دليلا إلى مرحلة البدايات (الوسيلة الأدبية، منهل الوراد إلى علم الانتقاد – الديوان فى الأدب والنقد). وفى هذا الفصل، وبعد ما قطعنا فى رحلة الامتداد والتعرف على أصول النقد الأدبى الحديث واتجاهاته أو مدارسه، نتوقف عند ثلاث دراسات نقدية تنتسب إلى زمن آخر، ويأخذ كل منها بمنهج مختلف. إننا بهذا الصنيع نحقق أكثر من غاية، فكما نعرف طبيعة الفكر النقدى فى المرحلة بما صدر فيها من كتب، نعرف شيئا– مهما كان يسيرا – عن النقاد أنفسهم. وسنختار الدراسات الجادة، وليس بالضرورة أن تكون المبكرة لأصحابها، ولكن الضرورى أن تكون معبرة عن تصور كل منهم للنقد، ومن الضرورى كذلك أن يكون الناقد الذى نعرض له، ولكتابه ذا حضور متميز فى الساحة الثقافية العربية، وتأثير ملحوظ فى توجيه حركة التأليف فى النقد.

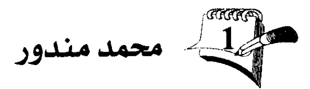
إن انتقاء هؤلاء الثلاثة لا يعنى أن غيرهم دون مقدرتهم العلمية، ولكن شرط الوضوح فى المنهج، والتأثير الثقافى، قد تختلف درجته ما بين واحد والآخر. لقد صدرت فى نفس المدة الزمنية التى نعرض لها دراسات شديدة الأهمية، مثل كتاب عبد القادر القط: "فى الأدب المصرى المعاصر"، وكتاب محمود امين العالم وعبد العظيم أنيس: "فى الثقافة المصرية"، وكتاب سلامة موسى: "البلاغة العصرية"، كما كانت كتابات العقاد مستمرة، وكتابات لويس

عوض بادئه، ومثله رشاد رشدى وغيرهما من أساتذة الجامعة، ولكن شرط التأثير المنهجى والتفاعل الخلاق مع المثقفين عامة، ومع النقاد من الشباب خاصة، كان أقوى وضوحا عند هؤلاء الثلاثة، الذين نقترب منهم من خلال هذه الكتب الثلاثة:

1- محمد مندور – وكتابه : فى الميزان الجديد.

2- محمد غنيمى هلال – وكتابه : النقد الأدبى الحديث.

3- شكرى محمد عياد – وكتابه : دائرة الإبداع.



محمد مندور

محمد مندور (1907 – 1965) قادم من كفر أبو مندور – محافظة الشرقية – إلى جامعة القاهرة، ليدرس فى سياق واحد اللغة العربية فى كلية الآداب، والقانون فى كلية الحقوق، وهو نموذج لتكوين الناقد ثقافيا وعمليا، وتلقى دراسة عليا فى فرنسا وحصل على درجة الدكتوراه من مصر فى "النقد المنهجى عند العرب"، وكتب المقالة النقدية واشتغل بالصحافة الحزبية وخاض غمار السياسة وكان نائبا برلمانيا (وفديا) وكان ينتسب إلى عائلة شبه إقطاعية، ولكنه رفع شعار العدل الاجتماعى ودعا إلى الاشتراكية، خاض حوارات نقدية مع نقاد كبار فقذفوه بالأحجار وناقشهم بالمنهج والمصطلح، بدأ ناقدا جماليا وطور رؤيته فتوحد المعتقد السياسى بالمنهج النقدى، ولم يجد فى الاشتراكية نقيضا للجمالية.

الكتاب الذى نؤثره: " **فى الميزان الجديد**" جمعت مادته من مقالات نشرها آخر عهده بفرنسا وأعقاب عودته منها عند ظهور ارهاصات نشوب الحرب العالمية (1939). يمكن أن نلمح فى عنوان الكتاب صفتين مطلوبتين للناقد: الدقة وتحرى الموضوعية: (الميزان) وتجديد الفكر والتواصل مع العلوم الحديثة، ثم الشعور بأن طرائق النقد السائدة حينذاك استنفدت قدرتها وأصبحت تكرر نفسها، من ثم تحتاج إلى منافذ ثقافية جديدة وإدراك لوظيفة الأدب مختلف. لقد كان محمد مندور كل هذا، وفى كتابه الذى اخترنا، تبدو دعوات الشاب العائد من أوربا بعد تسع سنوات من معايشة الثقافة والفن والحياة بمستوياتها، ناضجة، جسورة واثقة،قادرة على تحليل الماضى(التراث) الأدبى، ونقد الراهن من الإبداع، واقتراح البديل أو البدائل، وفى هذا يقدم – عمليا – صورة لما ينبغى أن يكون عليه الوعى النقدى من امتداد الدراسة الواعية إلى جملة الأدب القومى، والإدراك التفصيلى للإنتاج المترادف فى عصره، والتواصل الحىّ الإيجابى مع

الثقافات العالمية، وليس النقد الأدبى وحده. وهذا ما نجد الدليل عليه فى مادة كتاب "فى الميزان الجديد".

1- الدعوة إلى" الشعر المهموس" – ومندور هو صاحب هذا المصطلح، والمسؤول عن تحديد مراده منه، وهو يردفه إيجابيا بصفتين حين يقول: "نريد أدبا مهموسا أليفا إنسانيا"، ويوضحه بالعرض على نقيضه: "الهمس فى الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنوّ من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنىّ الطبع فى غير جهد ولا إحكام صناعة". بعد أن رفض شعر التهالك فى العواطف والإسراف فى الرقة، ورفض الخطابية والجلجلة الصوتية، ورفض الارتجال الذى يخدع السذج من الشعراء فيلتبس عندهم بفيض القريحة وتدفق الموهبة وعرامة الفطرة وبساطة التلقائية، يعود إلى التحديد الإيجابى لمعنى الهمس فى الشعر: "هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا فى الغالب لا يكون من الشاعر عن وعى بما يفعل، وإنما هى غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنسانى يحدثك عن أى شئ يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمتّ إليك بسبب".

هذا ما أراد مندور من تسمية "الشعر المهموس" الذى وجد استجابة نقدية، كما واجه رفضا من كثير من الشعراء لما تعودوا من التنافس على اجتذاب الجماهير حين الإنشاد بالعبارات الخطابية ودعاوى الفحولة والجهارة وترديد الشعارات. أما هؤلاء الرافضون فقد زعم بعضهم أن مندور – بهذا – يفضل شعراء المهجر على شعراء المشرق، وهذا – فى ظنهم – موقف غير مقبول،

وربما غير وطنى أيضا!! وزعم بعض آخر أنه اصطنع هذا المصطلح ليشهر به شعر زوجته (الشاعرة ملك عبد العزيز)، ومع هذا فإن استشهادات مندور الداعمة للمصطلح كانت من شعر ميخائيل نعيمة (قصيدة : أخى) ومن شعر نسيب عريضة (قصيدة: يا نفس)، ثم (قصيدة: ترنيمة سرير)، وفى مجال النثر المهموس قدم دراسة عن مناجاة للأديب المهجرى أمين مشرق بعنوان "أمى". فى كل هذا لم يجر تفضيل جزافى للمهجر، ولا ذكر عابر لشعر ملك عبد العزيز، مع أنها – على الأقل فيما بعد – يستحق شعرها الكثير من العناية والإعجاب.

2- يجمع مندور إلى جسارة طرح مصطلح جديد، وجلائه، ومناقشة الرافضين له والمتشككين فيه: القدرة على نقد وانتقاد شخصيات ذات جهارة وحضور ونفوذ ثقافى وتاريخ، معتصما بأسانيده العلمية الموثقة، وطامحا إلى احترام الحقيقة العلمية وليس الكسب الدعائى بتجريح "الكبار" أو انتقاصهم، ولو أنه كان يتطلع إلى الكسب لكان طريقه معبّدا بامتداح هؤلاء الكبار ذوى التأثير بل ذوى النفوذ.

* فقد كتب مقالا من النقد الذوقى الجمالى عن رواية "دعاء الكروان" لطه حسين فأخذ على أسلوبها عيبين واضحين، الأول أنها تركيب من جرائم ولوحات" منها ما يمت إلى القصة بسبب قوى، ومنها ما يتراخى به ذلك السبب وإن لم يعدم القيمة الذاتية. أما العيب الآخر فيكتشفه أو يكشف عنه فى ضوء مبدأ فنى مهم، هو ما يترجمه عن الفرنسية بعبارة: "مشاكلة الواقع"، بمعنى أن تكون القصة قادرة على توجيه مدارك القارئ إلى الحياة والشخصيات والأحداث فى ذاتها، ولذاتها، دون إحساس بوجود كاتب القصة أو وساطته بين النص ومتلقيه، وتقول عبارة مندور: "تلك المشاكلة لا نراها متوفرة فى كل أجزاء القصة.. وذلك لسببين كبيرين: أولهما طغيان المؤلف على شخصياته، وثانيهما تحجر أسلوبه فى طابع خاص يعرفه الجميع"!! ويلتقى العيبان السابقان فى عيب ثالث يمس طريقة تقديم

القصة، فقد ساق أحداثها وأوصافها وصورها ولوحاتها على لسان "آمنة"، وكما يقول مندور : "هذه طريقة لا غبار عليها ولكن على شرط أن يأتى القصص طبيعيا مسايرا لنفسية من يقص"، وهذا يعنى أنه إذا كانت آمنة هى التى تتحدث (وليس طه حسين) كان ينبغى أن تساق الأمور فى مستوى مداركها، ولغتها، وأن تكون المشاعر والانفعالات انعكاسا طبيعيا لتجربتها وخبرتها المحدودة جدا.

إن مندور يكتب هذا فى نقد قصة لطه حسين، وله معه ماض حافل بالرعاية، فطه حسين هو الذى نصحه بدراسة كلية الآداب، وكان هوى مندور مع كلية الحقوق، فأذن له أن يدرس فى الكليتين معا، وهو الذى أرسله فى بعثة إلى فرنسا، وبذل وساطته فى الحصول على استثناء له حين رسب مندور فى كشف النظر!!، وكذلك رعاه لطفى السيد، أستاذ طه حسين حين خذلته إدارة البعثة فى فرنسا وحجبت راتبه!! وقد قابل مندور هذه الرعاية بالاعتراف والإجلال والإشادة بقيمة طه حسين الثقافية وريادته للتجديد، ولكن هذا لا يعنى – إذا ما كنا بصدد تحليل أو تذوق لعمل محدد – أن يدخل الخاص فى العام، فتضيع الحقيقة العلمية، وكأن "دعاء الكروان" هى طه حسين نفسه، والمساس بها مساس به!!

* وحين ينشر توفيق الحكيم كتابه: "زهرة العمر"، (1943) وهو نوع من المذكرات أو اليوميات الشخصية التى يصف فيها جانبا من حياته فى فرنسا للحصول على الدكتوراه فى القانون، ثم جانبا من حياته فى مصر عقب عودته (بعد أن فشل فى التقدم للدكتوراه) ليعمل "وكيل نيابة" فى محافظة البحيرة، و "زهرة العمر" من أهم وثائق السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، وبصفة خاصة فيما يتعلق بمصادر أفكاره، وموقفه من المدارس الأدبية الغربية. فكيف قرأ مندور هذا الكتاب؟ ماذا أخذ عليه؟ وكيف عرّف جانب القوة فيه؟ – يقول محمد مندور: "إن سر الخلود فى الكثير من عيون

الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة، ولا أدلّ على ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص. وهكذا نستطيع أن نجمل التحفظات التى نراها (فى زهرة العمر محتوى وصياغة):

1- عدم الإمعان فى الحياة طلبا للمعرفة المباشرة.

2- شدة وطأة التفكير الرياضى وعدم تنمية روح الدقة التى ترى التفاصيل والمفارقات وتحرص عليها لدلالتها الإنسانية، لا لتأييدها لفكرة عامة أو اتجاه مسيطر.

3- عدم الإيمان بجمال الصياغة والشكل، مع أنه إيمان بالجمال المطلق، ولنذكر قول أفلاطون: "لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس".

هذه هى مواضع نقدى للكتاب وصاحب الكتاب، حرصت على البدء بها لأنى أقدر مبلغ الأثر الذى سيحدثه هذا الكتاب فى النفوس، كما أقدر قوة كاتبه، وقد خشيت أن يجتاح المؤلف القراء فيما هو محق فيه وغير محق. ولاشك فى أن القارئ عندما يقرأ الكتاب – وهذا ما أرجو أن يفعله – سيحس بإيمان كاتبه إيمانا لا يدفع، إيمانا مخلصا من نفس مخلصة. ثم كم فيه من ضياء! كم فيه من فهم عميق سليم لمعنى الثقافة الإنسانية.

هذا الكتاب سيمثل – كما قلت – مرحلة من مراحل حياتنا الروحية والثقافية، وذلك ما سابينه. وأما ما سبق فلست أتجه به لغير ملكة النقد عند القارئ. وهناك ملكة أخرى هى التى أدعو القارئ إلى أن يتناول بها هذا الكتاب، تلك هى ملكة الفهم، بل ملكة المشاركة فى الحسّ والإيمان".

* ويدور حوار نقدى حاد بين طه حسين وعباس محمود العقاد حول أبى العلاء المعرى ورسالة الغفران، فيكتب العقاد عن الغفران معجبا، يؤكد أن فكرة أبى العلاء فى الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان فى



محاوراته فى الأولمب والهاوية!! وهنا يكتب محمد مندور مصححا قول العقاد، مدللا على قصوره، فى أسلوب لم يخل من إدانة عامة تتجاوز الموضوع المثار، إذ يقول: "هذا قول عجيب يدخل فى سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التى لا حصر لها فى كل ما كتب، والتى كثيرا ما تدهشنا لجرأتها. ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الإنسانية، عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبى العلاء، والكل يعلم ما فى أساطير اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريديس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فربليوس شاعر الإنيادة لرحلة إنيوس بذلك العالم، كما نعلم جميعا أشعار المتصوفة فى أحلام يقظتهم ونومهم، ومن تلك الرحلات الرائع الجميل، كوصف الحارث بن أسد المحاسبى فى "التوهم"، الذى نشره المستشرق الدكتور آربرى، وصدّر له الأستاذ أحمد أمين بك. وفى عصر مقارب لعصر أبى العلاء كتب ابن شهيد رسالة "التوابع والزوابع" المنشورة بكتاب: "الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة"، وهى شديدة الشبه برسالة الغفران، ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة رسالة الغفران لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان".

ويربط مندور قول العقاد فى رسالة الغفران بما يعده آفة، أو انحرافا فى المنهج: "موضع الداء دائما هو ما ذكرت من إقحام كتابنا لآراء كونوها من مطالعاتهم فى الكتب الأوربية على أدبنا إقحاما، بدلا من الخضوع لذلك الأدب والصبر على فهمه، واستخلاص ما به فى تواضع وإخلاص".!! هذه عبارة قاسية، بقدر ما هى صحيحة، وإن تكن قسوتها تلاحق العقاد (الذى شهر بوصف العملاق، والعبقرى) الذى سيظل إلى آخر حياته لا يحتفظ لمندور بشئ مما يستحقه من التقدير (الموضوعى) وهذه إحدى آفات النقد، بل آفة الثقافة فى مجتمعنا، ولاشك فى أن التخلى عن الموضوعية والحكم العقلى يعد مدخلا لتفريغ المثقف والثقافة معا من أهم العناصر المؤثرة فى تكوينهما.



2 محمد غنيمى هلال

محمد غنيمى هلال (1916 – 1968) من ريف محافظة الشرقية وحفظ القرآن الكريم، والدراسة فى المعاهد الأزهرية والتخرج فى دار العلوم، إلى جامعة السربون والتخصص فى الأدب المقارن. ولقد أثمرت مدته القصيرة – إذ رحل وهو فى الثانية والخمسين – عددا من الدراسات الأصيلة، فى صدارتها "الأدب المقارن"، الذى يعد رائدا من رواده المتحمسين المجددين، وإن لم يكن السابق زمنا فى طرح المنهج المقارن أو إجراء البحوث فى ضوئه. كان يجيد من اللغات العربية والفارسية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية وغيرها، وقد أتاح له هذا أن يتصل بالأعمال الإبداعية فى لغاتها الأصلية، وأن يتابع المنجز النقدى العالمى من خلال الدوريات والمؤلفات الحديثة أولا بأول، كما نقل إلى العربية نصوصا فارسية وفرنسية أثرت الفكر النقدى العربى. وليس من سعينا أن نقدم إحصاءً بمؤلفاته، وقد آثرنا كتاب "النقد الأدبى الحديث" للأسباب التى ذكرنا، وليس هو بالأول ولا الأخير، وقد ألفه عام 1958، وراح ينمى موضوعاته حتى اكتمل واستقر على صورته الراهنة التى جعلت منه موسوعة نقدية تدلنا على الجوانب التى يفتقدها الناقد (العربى) الناشئ، ورأى غنيمى هلال أنها تكفى لإمداده بالمعارف الأساسية، وفى هذا المختصر لا مكان للتعريف المفصل أو عرض القضايا ومناقشتها، وبخاصة أن الكتاب متاح لمن يسعى إليه، ويكفى أن ندل على ما تميز به إطاره العام ولم تتسع له دراسة نقدية (تعليمية) قبله.

1- يبدأ الكتاب مع بداية النقد نفسه، فبابه الأول عن "النقد اليونانى"، وبعد مقدمة موجزة عن البعد التاريخى يجتزى القول عن أفلاطون وأرسطو، ليفصل فى اللغة (الأدبية) عند أرسطو، ونظرية المحاكاة، والفنون الداخلة فى النظرية: (المأساة، والملهاة، والملحمة) ثم يستوفى الكلام عن فن

الخطابة، ومنها إلى الأسلوب. وقبل أن يغادر أرسطو – الذى سيعود إليه فى أماكن مختلفة من هذا الكتاب، يشير إلى مكانة أرسطو فى النقد العربى ليكون هذا بمثابة توطئة للباب الثانى عن "النقد عند العرب".. وفى هذا الباب يفصل فى ما يدعوه "أجناس الأدب" الشعرية ثم النثرية، معتمدا على مصادر النقد عند العرب، ويحاول ان يحقق توازنا كيفيا بين ما أثار من النقد اليونانى، وما يثير من النقد العربى، فيفصل فى: تنظيم أجزاء القول، والأهداف الإنسانية للأدب فى النقد العربى، ثم يعرض للوجوه البلاغية العربية، حريصا على إظهار التأثير الأرسطى فى البلاغة العربية.

إن هذا البدء بالنقد اليونانى، وهذا الاهتمام بالأثر اليونانى فى البلاغة العربية يؤصل حقائق تاريخية ومنهجية يجب ترسيخها فى وعى الناقد (الناشئ بصفة خاصة)، فالفكر اليونانى (النقدى) أسبق، وأقوى (لأنه صناعة الفلاسفة) وأكثر حيوية (لأنه اعتمد على فنون متنوعة: المسرحية، والملحمة، والخطابة بأنواعها) ولكن المبدأ الأهم هو هذا التداخل الثقافى الحضارى الذى يعلمنا أنه لاشئ يوجد فى عزلة، وأن أية ظاهرة إنسانية هى بالضرورة مشتبكة بظواهر أخرى، وأنه – فى الدراسة العلمية – لا بديل عن توثيق المعلومات، وإسناد القول إلى صاحبه، من ثم لا مكان للغرور القومى، أو الادعاء مهما كان دافعه، ومهما حسنت نيّة صاحبه.

2- لقد استغرق البابان السابقان نصف حجم الكتاب، ليمتد الفصل الثالث على نصفه الآخر، وهو بعنوان: "النقد الأدبى الحديث" – وهذا عنوان الكتاب فى جملته (وقد يعاب – منهجيا – أن يحمل باب أو فصل من كتاب عنوانه الشامل، لما يفهم منه بأن ما عدا هذا الباب أو الفصل ليس من الموضوع) ولعله أراد أن يقيم حاجزا اصطلاحيا بين القديم والحديث، أكده بحاجز معرفى إذ بدأ هذا القسم عن النقد الحديث بفصل مستفيض (70 صفحة) عن أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث، فيربط بين المدارس الفلسفية

والمذاهب الأدبية والنقدية فى سياق واحد، وكان هذا الربط يتحقق، بهذا الامتداد والشمول، لأول مرة فى مؤلفات النقد العربى، كما كان ينص معرفيا وعمليا على خصوصية النقد الحديث، أنه أوربى النشأة، وأن الفلسفة حجر الزاوية فى توجيهه، وأن الفلسفة – ماثلة وموجهة فى الإبداع، وفى الدراسة الأدبية، وفى النقد على السواء، ولهذا حرص غنيمى هلال على أن يعتمد فى تحديد الأطر الفكرية للمدارس الأدبية والمناهج النقدية على فلاسفة مبدعين، أو مبدعين فلاسفة، ونقاد أيضا، مثل إدجار آلان بو، وإليوت، وسارتر. ويمكن أن نلاحظ أن حجم المشاركة الفرنسية فى تشكيل الثقافة الحديثة يفوق مشاركة (لغات) أخرى، وهذا متوقع بحكم الدراسة فى جامعة السربون، ولكنه لم يتخل عن الأمانة العلمية، والنظرة الموسوعية، فمن ألمانيا يذكر كانت وهيجل، ومن أمريكا ذكر آلان بو، ومن انجلترا يذكر إليوت، ومن إيطاليا يذكر بنديتو كروتشيه.

3- لقد تعاقبت بعد ذلك ثلاثة فصول عن الفنون الأدبية الثلاثة: الشعر والقصة والمسرح، محافظا على الترتيب التاريخى لظهور كل منها، ومتخليا عن نمطية المعيار والخصائص، فلكل واحد منها عناصره، وهنا يمزج بين تقصّى النوع الأدبى من الناحية التاريخية معتمدا على مكانه فى الآداب الغربية، ومن ثم عناصر البناء كما أقرها النقد الغربى أيضا، وبين هذا وذاك يستقل النوع الأدبى نفسه بفقرة تصفه وتؤصله وتتعقب تاريخه فى الثقافة العربية.

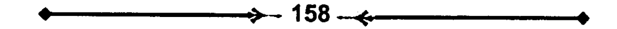
يتدرج طرح قضايا الشعر فى ست فقرات: الأولى ذات طابع وصفى تاريخى عن نشأة الشعر، ثم تطور مفاهيمه عبر المدارس الأدبية، وأدواته، مع اهتمام بمعنى الإلهام. وتفرد فقره لمفهوم الشعر فى العصر الحديث، وهى امتداد للسابقة، ثم يتوقف عند: التجربة الشعرية، وقضية الوحدة العضوية، ثم صياغة الشعر وكيف تأثرت بدعاوى المدارس الفلسفية والأدبية، وموسيقا الشعر، وفى

هذه الفقرة بصفة خاصة يعود إلى الشعر العربى ويقصر إثارة القضية على نماذجه، فنعرف من هذا أنه إذا صح التمثل أو التمثيل بأشعار اللغات الأخرى فى طرح مفهوم التجربة أو وحدة القصيدة، فإن "الموسيقا" – بصفة خاصة– لا تتجاوز اللغة، وموسيقا الشعر العربى نابعة من اللغة العربية، بادئة بالصوت (الحرف) العربى، ملبية للذوق العربى وشعوره بالإيقاع وانسجام النغم، وهذا مما لا تتشابه فيه لغة مع لغة أخرى.

وفى الفصل الخاص بالقصة يبدأ بالتعقب التاريخى – كما كان مع الشعر – وهذا التعقب يبدأ من الآداب الأوربية أيضا، ثم يفرد فقرة للقصة العربية تراثا وحاضرا، ثم يختار عنصرين – دون غيرهما – من عناصر بناء القصة، وهما : الحكاية، والأشخاص. ولكن تفاصيل الدراسة تتجاوزهما، ففى الحكاية يرصد طرق العرض، والصراع ووسائله، وتعدد الأصوات، والإيقاع، والبيئة، وقصة الأجيال، (وليس رواية الأجيال)!!

من الواضح أن الناقد لم يفرد فن القصة القصيرة، ولم يفرق بين القصة والرواية، ولم يستوف عناصر البناء القصصى تحت عناوين مستقلة، واكتفى بالإشارة إليها (سياقا) تحت واحد من العنصرين المذكورين، وقد أشار إلى تشيخوف فى فصل "المسرح"، مع أنه أحد مؤسسى فن القصة القصيرة على المستوى العالمى (مع معاصره الفرنسى جى. دى. موباسان).

وفى الفصل الخاص بالمسرحية يبدأ بالاتجاهات العالمية المتأثرة بأرسطو (الكلاسيكية) ثم يتجاوزه وتقسيمه التقليدى (المأساة والملهاة) إلى ظهور الدراما الحديثة، والميلودراما. وفى هذا الفصل تغيير أساسى ليس له سابقة فيما كتب عن الشعر أو القصة؛ إذ لم يفرد فقرة لفن المسرحية العربية أو تطورها التاريخى، هذا مع ما يعرف عن مسرح أحمد شوقى الشعرى، ومسرح توفيق الحكيم النثرى، وقد اقتصرت إشارته إلى المسرح العربى على عنصر واحد (فى



سبع صفحات) تناول صراع الأفكار والطبقات فى المسرحيات العربية الحديثة، وقد استمد أمثلته التوضيحية من مسرح أحمد شوقى، وعزيز أباظة، وعلى أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وبشر فارس ذى الاتجاه الرمزى، ولطفى الخولى، ولويس عوض، وسعد الدين وهبة، ونعمان عاشور. وكما هو متوقع، فإن عرض هذا العدد الوفير من المسرحيات فى هذا العدد المحدود من الصفحات يكاد يكون قليل الجدوى، لم يتجاوز جانب الصراع إلاّ لمقارنات عابرة، ولعلنا نتساءل عن سر هذا العبور الخاطف بفن المسرح العربى، الذى لم نعهده فى الشعر أو القصة. وهنا ندرك أن للفنين: الشعر والقصة امتدادا تراثيا، وأصالة مشهودا لها عالميا، فشعرنا العربى له استقلاله التاريخى ولا يختلط بأى شعر آخر، والقصة فى التراث العربى قد ذكر نماذجها مثل المقامات، ورسالة الغفران، وحى بن يقظان، وألف ليلة وليلة.. إن هذه الأعمال تذكر فى الآداب العالمية مؤثرة ومؤصلة، وليست متأثرة أو صدى لغيرها، ومن هنا كان حرصه على ذكرها وإفساح المجال لها فى فقرة مستقلة، وهو ما لم يتحقق لفن المسرح، الذى ليس له جذور تراثية، ولم يستنبت شكلا يستقل به عن الشكل (الغربى) التقليدى، ولهذا لم يتجاوز الاهتمام به هذه الإشارة المقتضبة إلى الصراع الفكرى والطبقى فى هذا العدد المحدود من المسرحيات، فكأنما أصدر توصية بأن الناقد الذى يريد أن يعرف أسرار فن المسرح ويعى تطوره ومذاهبه فإنه لا بديل عن العودة إلى نصوصه فى اللغات الأوربية.

أما التغيير الآخر الذى انفرد به هذا الفصل عن المسرحية فهو التفصيل فى عناصر البناء المسرحى، فى مقابل الإجمال فى عرض عناصر البناء القصصى، إذ فصل فى أنواع المأساة، وأنواع الملهاة وإمكانات المزج بين النوعين، وهو ما مهد للدراما الحديثة، ولوجود الميلودراما، ثم توقف عند: الحكاية، والحدث، ثم: الشخصيات وأبعاد الشخصية، والصراع، ثم الموقف الدرامى ومسرحيات المواقف، والمسرح الملحمى، ثم الفكرة وصراع الأفكار،

وأخيرا : الحوار والأسلوب. وقد ختم هذا العنصر الأخير بإشارة - أخرى وأخيرة- إلى المسرح العربى، إذ طرح قضية الفصحى والعامية فى الحوار، وما دعاه اللغة الوسطى، - التى اصطنعها توفيق الحكيم - أو اللغة الثالثة.

هذا تعريف بإطار مفهوم الثقافة النقدية كما تصوره محمد غنيمى هلال، وهو بذاته إطار متوسع للنقد الأدبى الحديث كما كان ينهض بتدريسه لمستوى طالب الجامعة، وطالب الدراسات العليا، ولقد ترك هذا الكتاب أثرا كبيرا فى توجيه بحوث طلبة الماجستير والدكتوراه فى كل أقطار الوطن العربى، ولقد استمدوا من عناوينه، وقضاياه، وإثاراته، ومنهجه، وإشاراته، عشرات الدراسات والأطروحات، بما يؤكد أصالة صاحبه، وشمول رؤيته، وأمانة تناوله، واتساع مصادره ومراجعه.

لمحمد غنيمى هلال دراسات فى علم الأدب المقارن، وتطبيقاته، وهذا العلم فرع من أفرع النقد الأدبى، وينبغى وضعها فى حسباننا ونحن نقرأ كتاب "النقد الأدبى الحديث" الذى حفل بالمقارنات، واهتم بالكشف عن الجذور وتعقب هجرة الأفكار والمبادئ والفلسفات والأساليب والأشكال الفنية عبر الأزمنة والحضارات، وهذه إضافة جليلة ذات أثر عظيم فى النقد الأدبى الحديث.

3 شكرى محمد عياد

شكرى محمد عياد (1921 – 1999) يختلف عن سابقيه فى أمور تبدو مؤثرة فى تكوينه الثقافى أكثر مما اتفق معهما فيه، فإذا كان محمد مندور متأثرا بطه حسين، وكان غنيمى هلال معجبا بالعقاد، فإن شكرى عياد كان عضوا فى جماعة "الأمناء" التى كونها الشيخ أمين الخولى عام 1943 تحت شعار: "الفن والحياة"، وقد استمرت هذه الجماعة ربع قرن. والمهم أن منهج أمين الخولى فى التجديد يبدأ بالتعمق فى دراسة التراث العربى فى ضوء الفكر الحديث، لاستبعاد ما لا تتقبله مناهج هذا الفكر، واستبقاء وتنمية العناصر والقيم الحية بحيث تتواصل عضويا مع واقع العصر، الواقع المادى والمعنوى. إن أمين الخولى، تلميذ الإمام محمد عبده ومدرسته، طبع هذا الأثر فى شكرى عياد، وقد ظهر هذا الأثر – بشكل مباشر – فى ثلاثة أمور:

1- فقد أعد رسالة الماجستير تحت إشرافه، وكانت عن "وصف القرآن الكريم ليوم الدين والحساب"، وقد أرسى بها أساس مدرسة جديدة يمكن أن تعرف بأنها مدرسة التفسير الأدبى للقرآن الكريم، أو التفسير البيانى، كما أطلقت عليها الأديبة الدكتورة بنت الشاطئ، ويصف شكرى عياد منهج أستاذه بأنه تفسير القرآن الكريم تفسيرا أدبيا فى ضوء الفكر العقلى (العصرى) ومناهج الدراسة الأدبية الحديثة (ونرجح أن هذا ما أخذ به سيد قطب فى تفسيره المطول : فى ظلال القرآن)

2- بذل الجهد العلمى فى تأصل المعرفة، وهو ما عبر عنه أمين الخولى فى عبارة له مشهورة: "أول التجديد قتل القديم فهما"، ويظهر هذا فى الموضوع الذى اختاره شكرى عياد لأطروحة الدكتوراه، وهى بعنوان:



"الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر الأرسطى وتأثيرها فى البلاغة العربية"، وكان هذا المنهج يعنى : استعادة أول ترجمة لكتاب "الشعر" لأرسطو التى قام بها متى بن يونس القنائى، فى القرن الثالث الهجرى، والمقابلة بينها وبين ترجمة حديثة قام بها شكرى عياد عن أصل يونانى، ثم حقق، ووثق تلخيص الفلاسفة: الفارابى وابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو فى الشعر، وشرحهم له، ثم عقب على هذا بتأثير الكتاب وشروحه فى البلاغة العربية قديما وحديثا.

3- الاهتمام بالبلاغة بعدّها الأساس النظرى للنقد، ولأنها لا تنفصل عن اللغة التى أنتجتها أو استنتجت منها، وهذا التصور أساس فى موقف أمين الخولى من قضية التجديد، الذى ألف كتاب: "فن القول" وكتاب: "مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب". أما الجانب الذى خالف فيه شكرى عياد أستاذه فهو دعوته إلى الأخذ بالمنهج الإقليمى (المكانى) فى دراسة الأدب، فقد رأى الأستاذ الخولى – بحق – أن المنهج التاريخى – المسيطر على أفكار المؤلفين – أدى إلى الإجحاف بحق الأدب المصرى، الذى يبدو – فى السياق التاريخى للأدب العربى العام – باهتا ، فاقدا الشخصية والخصوصية، جزئيا منزويا، فى حين أنه ليس كذلك إذا ما أبرزت نصوصه واعتنى بدراستها فى بيئتها الخاصة. لقد نظر إلى هذا المنهج المكانى، الذى يرى دراسة الأدب العربى مجزّءا حسب توزيعه الأقليمى، كما نفعل – عادة – مع الأدب الأندلسى، بريبة وإنكار من دعاة القومية، والحريصين على التأكيد على أواصر التوحد فى التاريخ العربى (سياسة وأدبا) فى حين رأى أمين الخولى – بحق – أن دراسة الأدب العربى منتميا إلى أقاليمه يؤدى إلى اكتشاف تفصيلات وجماليات وصور وأفكار ونصوص ما كان لها أن تحظى بالالتفات حين نحرص – دائما – على تركيز الأضواء على الأدب المنتج فى عاصمة الخلافة، أو فى عدة

مناطق قريبة منها أو بعيدة عنها، مثل بلاط سيف الدولة فى حلب، أو الأندلس. قد نجد للمكان أهمية فى نقد شكرى عياد، العملى، والنظرى – بدرجة أقل – ولكنه لا يرتقى إلى مستوى الحتمية أو الجبرية الماثلة فى علاقة السبب بالنتيجة.

يختلف شكرى عياد عن سابقيه بأن له مشاركة فى الإبداع، فقد كتب رواية، وثلاث مجموعات من القصص القصيرة، وسيرة ذاتية (أدبية) وهذا الإسهام الإبداعى ليس مجرد مشاركة أو إضافة نوع أدبى إلى تحصيله النظرى، إنه يصب فى الدراية النقدية، وعبارة المتنبى التى قالها فى الرد على من انتقد عليه بيتين فى مدح سيف الدولة، لها وجه من الصواب، وهذه العبارة تقول: "إن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفاريقه، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية". إن هذا – فيما نرى – لا يعنى إقرار قاعدة أن الناقد الذى يمارس الإبداع يكون بالضرورة أوفى خبرة وأكثر دراية بطبيعة الفن من الناقد الذى لم تتجاوز خبرته مبادئ النقد. ولقد وجد هذاالنوع فى عصور وآداب مختلفة، فأفلاطون مؤلف "الجمهورية"، والشاعر الانجليزى "دريدن" مسرحى وناقد، وكولردج، ناقد وشاعر، وكذلك كان روسّو فيلسوفا وناقدا وروائيا، وفورستر روائى وناقد.. الخ، وما يمكن أن يقال هنا إن الناقد الذى يمارس الإبداع ينطوى على نوع من الخبرة او الدراية الخاصة التى لا نجدها بتمامها لدى الناقد الذى وقفت معارفه عند نقد الإبداع، دون ممارسته.

ألف شكرى عياد كتاب: "دائرة الإبداع" عام 1987- فكان الكاتب فى قمة نضجه، وهذا الكتاب حلقة وسطى بين كتابين: "مدخل إلى علم الأسلوب" (1982) و : "اللغة والإبداع" (1988) – وإذا كان الأساس البلاغى ساريا فى الكتب الثلاثة، فإن الكتاب الأوسط : "دائرة الإبداع" هو الأقرب إلى التنظير، وهذا ما يبينه العنوان الفرعى للكتاب، وهو "مقدمة فى أصول النقد"، وفى مقدمته، وقبل الفهرس يسجل حق سابقيه من الباحثين فى أصول النقد: أحمد ضيف فى كتابه:

مقدمة لدراسة بلاغة العرب، وطه حسين فى كتابه الأدب الجاهلى – ويقرر – دون ذكر أسانيد – أن كتاب أحمد ضيف يثير من قضايا المنهج أكثر مما أثارت مقدمة طه حسين، وكتاب ضيف هو الأسبق بست سنوات، ومع هذا لم ينل حقه من الاهتمام، ومع هذا فإنه يلخص موقف طه حسين من منهج دراسة الأدب بأن تكون مزيجا من صرامة العلم وطلاوة الفن. ولكن طه حسين كان يعرض لمنهج "الدراسة الأدبية"، وليس "النقد الأدبى"، أما هذا النقد الأدبى المسكوت عنه غالبا فقد عرضت قضاياه المنهجية الحديثة من خلال الكتب المترجمة، فى مقدمتها ما ترجمه محمد مندور عن لانسون تحت عنوان: "منهج البحث فى تاريخ الأدب" ثم ما ترجمه إحسان عباس عن ستانلى هايمن – وقد أشرنا إليه سابقا – وكتاب ديفيد ديتشس: "مناهج النقد الأدبى" الذى ترجمه محمد يوسف نجم، وأخيرا "نظرية الأدب" تأليف رينيه ويليك وأوستن وارن، وقد ترجمه محيى الدين صبحى. ولكن شكرى عياد بعد هذا التعقب فى مقدمته يقول بعبارة محددة ومهمة فى التوطئة لتقبل كتابه: "على أن النقد الجديد لم يلبث أن أصبح قديما، فمنذ أواخر الستينيّات أخذت البنيوية تغزو ميادين الدراسات الإنسانية، ولا سيما دراسة الأدب، فى أوربا وأمريكا، واجتمعت هذه الدراسات تحت لواء علم جديد سمى "السميوطيقا" أو "السميولوجيا" ومعناه علم الرموز. وفى أواخر السبعينيات، عندما كان المثقفون فى الغرب يتحدثون عما بعد البنيوية تارة، وعما سموه "التفكيكية" تارة أخرى، أخذت تظهر فى العربية كتب ومقالات تعرف بالبنيوية أو "البنائية..." إلخ.

فى الاقتباس السابق إقرار بضرورة استمرار الكشف عن جديد، فقد أصبح النقد الجديد قديما، وإقرار بأن البنيوية (الغربية) منهج فى التفكير العلمى (الاجتماعى ثم اللغوى) تأثرت به دراسة الأدب، ولم يصنعه النقاد ابتداء، وإقرار بأن نقدنا العربى لا يزال يعيش زمن التبعية، وأنه – حتى فى هذه التبعية – لم يحاول التأصيل أو اكتشاف البديل، وانه – كذلك – تأخر كثيرا، فأخذ يروج

للبنيوية، فى حين أنها كانت فى مهادها الحقيقى قد أصبحت منهجا مهجورا أو يكاد يخلى مكانه لمناهج جديدة، وهذه نتائج – أو استنتاجات – مهمة، لأنها تكشف عن وجه القصور فى النقد الأدبى العربى:

1- أنه لا يفتح تفكيره على تطور الحياة وتطور مناهج البحث العلمى.

2- وأنه لا يزال يعيش على التبعية للفكر النقدى (الغربى) الذى يرتكز على تراثهم الفكرى ويتجاوب ومستحدثات الواقع المتجدد عندهم.

3- وأنه – حتى فى حال التبعية – لا تواكبها محاولة نختص أنفسنا بها لإعادة اكتشاف تراثنا الفكرى والنقدى انطلاقا من مقولة أن الجديد يقدر دائما على التأثير فى القديم!!

ولعل هذا يعلل لغلبة التنظير والتأصيل على محتوى هذا الكتاب، ويفسر الاهتمام بالأسلوبية دون غيرها من مناهج النقد الحداثى، لأن هذه الأسلوبية – وإن كانت التسمية غربية، وكان التقعيد والترويج بدأ هناك – لها جذور عميقة فى الفكر البلاغى العربى، وبخاصة فى نقد عبد القاهر الجرجانى، فى كتابه "دلائل الإعجاز" بصفة خاصة، وفى مباحث علم المعانى بوجه عام. وإذا فإننا نستطيع فى ضوء هذه المعرفة أن نتصور موقع كتاب "دائرة الإبداع" فى سياقه الزمنى العام من مؤلفات شكرى عياد، وفى تموضعه الوسطى بين كتابين عن الأسلوب، وعن اللغة والإبداع، أنه بمثابة استصفاء رؤية من قضايا النقد القديم، وإعلان موقف من قضايا النقد الحديث، والنقد الحداثى على السواء. إن عناوين الفصول الخمسة الأولى ليست جديدة، أو على الأقل لا تطرح للمرة الأولى: النقد الأدبى بين العلم والفن – التذوق والتفسير – دورة العمل الأدبى – اللحظة الجمالية – المنشئ (أو المبدع)، ولكن من الواجب أن نضيف أمرين: أولا: أنه فى كل فصل من هذه الخمسة إضافة خاصة بشكرى عياد، وهذا تصديق لما ذكر فى مقدمته من أنه يريد أن يكتب كتابا عربيا لقارئ عربى، وأن يكون هذا

الكتاب كتابه هو، وهذا نقد صريح لهذا السيل من المؤلفات النقدية التى تغرق فى النقل عن مصادر أجنبية، وليست لديها الفرصة أو القدرة لتمثّل القضايا وتعريب الأسلوب وإعادة تصدير الأفكار، وثانيا: أنه أضاف فصلين: السادس عن "النص"، والسابع عن : القارئ/الناقد، والحديث عن النصّ ارتبط بقضية النوع الأدبى، فازداد الاهتمام به فى ضوء مناهج الحداثة، بصفة خاصة: النقد اللسانى، والبنيوى، والأسلوبى، إذ ينصرف جهد الناقد إلى وصف التشكيل اللغوى، أو البنية، أو النسج كما كان يقول القدماء، وهذا الوصف له تقنياته المختلفة التى تفرق بين الألسنى والبنيوى والأسلوبى، أما القارئ / الناقد، فإنه ركيزة النظر إلى الأدب على أنه وسيلة اتصال، وإلى أن هذا الاتصال لا يكتمل ويؤدى معناه إلاّ بوجود مستقبل (بكسر الباء) هو القارئ، وأن هذا القارئ (أو المتلقى) يملك النص، ويمنحه حقيقته إن كانت له حقيقة، وبذلك تتعدد النصوص (من خلال التفسير والتأويل) بتعدد القراء، وهذا يعنى أن تبقى النصوص مفتوحة قابلة للتعدد بغير حد، ويظل المعنى يتجدد مع كل قراءة الآن ومستقبلا بغير توقف.

إن شكرى عياد – فى هذا الكتاب – يعرض لأهم قضايا النقد أو أصول النقد، ولكن من منظور خاص به، لا يفصل بين القديم، والجديد، والحداثى، لا يدعى قطيعة زائفة تعاند قوانين الوجود المتصل المتفاعل، وهذا متحقق فى فصول "دائرة الإبداع"، وبخاصة فى الفصلين الأخيرين حيث تؤسس المقولات الحداثية على ركائز من خلاصات مستقرة (كعناوين) استقاها التجريب عبر عصور طويلة، واختارتها البصائر والأذواق والمدارك، وزكاها، أو يزكيها – أنها فى منهج عرضها واستخلاصها تأخذ، أو يأخذ المؤلف فى سوقها طابعا بينيّا، جدليا، لا يصادر، وإنما يعرض اختيارات، قد تفضى إلى مواقف أخرى لم تخطر على بال شكرى عياد نفسه، ولكنها إحدى الاحتمالات المتوقعة لطريقة عرضه، ومنهجه، وما يثير فى سياقه من أسئلة تحرك القارئ ليجوب – بدوره – مساحات غفل لم تطأها قدم النقد الأدبى من قبل.

تعقيب موجز

هؤلاء الثلاثة النقاد الذين اخترنا لكل منهم مؤلفا واحدا من مؤلفاتهم الكثيرة، راعينا فى اختيارهم تعاقبهم الزمنى، وتقاربه فى الوقت نفسه، وراعينا فى كتبهم المختارة أن تكون معبرة عن جوهر مواقفهم من النقد. وفيما عدا هذا فإن واحدا منهم لا يشبه الآخر. لقد كان محمد مندور يشبه النحلة، تطوف على ألف زهرة لتمنحنا قطرة من العسل، هى خلاصة الرحيق ولكنها من صنع النحلة. هكذا كان مندور فى نقده، ومحاضراته العامة، قائد أوركسترا تملك يده فن الإشارة وانضباطها بحيث تعزف كل آلة فى وقتها المحدد، بالدرجة المطلوبة تماما، فيتوحد اللحن ويترك أثره الرائع فى نفوس المستمعين. أما محمد غنيمى هلال فقد كان يملك قدرة ذهنية تجميعية مبهرة، بما يعرف من لغات، وبما قرأ من مصادر ومراجع، فهو نموذج لاحتواء المعرفة (التاريخي) والأمانة (العلمية) والحرص على الحقيقة، دون أن يشغل نفسه بأن يبدو مبدعا أو متفردا أو حتى صاحب سبق فى أمر من الأمور. إن أسلوبه فى التأليف علمى محض، لا يتحمس ولا يزدرى أو يتهكم، إنه يصف ويتحقق وليس أكثر، وهوامش كتبه تعادل المتن حجما، فهو حريص حرصا علميا (معطلا أحيانا) على ذكر منشأ كل فكرة، ومرجعها، وتطورها. وفى مجال الأدب المقارن لم يتجاوز شروطه الفرنسية، لم يحاول – ولو على سبيل "إخراج المحترزات" الذى عرفه فى دراسته الأزهرية القديمة – أن يشير إلى وجود مدرسة أمريكية أو منهج أمريكى فى الأدب المقارن، ومع أنه يمكن أن يعد مؤسسا للأدب المقارن (الإسلامى) فإنه لم يستخدم هذا المصطلح، ولم يفكر فيه ، وهذا يدل على "سطوة المراجع" على نقد محمد غنيمى هلال. إن هذا قد لا يروقنا أحيانا، أو كثيرا، ولكنه كان مطلوبا

بقوة، لأنه يضبط فوضى النقد، ويقلل من الادعاء، ويفضح السرقات، ويرتفع بقيمة المنهجية والموضوعية. أما شكرى محمد عياد فإنه يختلف عن صاحبيه، إنه الناقد الوسط، وليس الوسيط، قد أخذ بعض صفات من مندور، وأخرى من غنيمى، فهو عازف جيد، ولكنه ليس قائد أوركستر، ويملك تبنى "شطحات" ومبادرات، ولكنها فى النهاية تجد سندها فى وثائق سابقة، وهو موضوعى، يهتم بتقصى الجهود السابقة ويؤصل ما يطرح من فكر، ولكن ليس بإلحاح غنيمى على الهوامش وقوائم المراجع، وهو وسطى فى إقامة نقده على قيم البلاغة، ووسطى كذلك بين النقد القديم والجديد والحداثى، ووسطى أخيرا فى أنه زاوج فى كتاباته بين النقد والإبداع، وهذه الوسطية الأخيرة ليس له فيها اختيار، لقد ملك موهبة الإنشاء (وهذا التعبير من عنده) وهى منحة الفطرة التى فطره الله عليها، ويبقى استثمار هذه الموهبة المُنْشِئة فى دراساته الوصفية (النقدية) للأدب بمثابة خصوصية له، لم تكن لواحد من سابقيه.